جامعة منتوري قسنطينة
كلية الآداب و اللغات
قسم اللغة العربية و آدابها

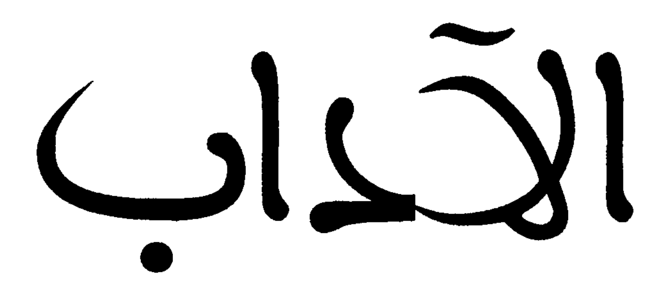
الآداب

مجلة علمية متخصصة و محكمة
تصدر عن قسم اللغة العربية و آدابها

العدد 10 السنة 1430 هـ 2009م

ISSN 1111- 4908

جامعة منتوري قسنطينة
كلية الآداب و اللغـــات
قسم اللغة العربية وآدابها



مجلة علمية متخصصة ومحكمة
تصدر عن قسم اللغة العربية و آدابها
العدد 10 السنة 1430 هـ 2009 م

ISSN 1111-4908

الآداب

مجلة علمية متخصصة محكمة تهتم بنشر الدراسات و البحوث الأصلية.

قواعد النشر بالمجلة:

تقبل المجلة للنشر الدراسات و البحوث المتخصصة وفقا للقواعد التالية:

1. أن يكون البحث جديدا و لم يسبق نشره.
2. أن يتبع البحث الأسس العلمية المتعارف عليها في عملية التوثيق بالإحالة إلى المصادر والمراجع في الهوامش.
3. المواد المقدمة للنشر ينبغي أن تكون ضمن 20 صفحة على الأكثر ومطبوعة على الحاسوب(الكمبيوتر) و على ورق A4 أي 21 X 29.7 سم.
4. تخضع المواد المقدمة للنشر للتحكيم السري.
5. البحوث و الدراسات التي يقترح المحكمون إجراء تعديلات أو إضافات إليها تعاد إلى أصحابها لإجراء التعديلات المطلوبة قبل نشرها.
6. البحوث المقدمة إلى المجلة لا تعاد إلى أصحابها نشرت أم لم تنشر.
7. الدراسات التي تنشرها المجلة تعبر عن آراء أصحابها وحدهم.

ترسل البحوث والدراسات باسم: رئيس التحرير على العنوان الآتي:

مجلة الآداب قسم اللغة العربية و آدابها كلية الآداب واللغات

جامعة منتوري قسنطينة.25000 الجزائر.

هـ/فاكس :0021331818804

بسم الله الرحمن الرحيم

بعد أيام معدودات ، من صدور العدد التاسع من مجلتنا ، ها نحن ندفع بالعدد العاشر إلى المطبعة ، شاكرين الله عز وجل على أن يسر لنا أمر تحقيق ما كنا نأمله من عدم تأخر صدور العدد عن موعده ومن ثم إنجاز ما وعدنا به قراءنا الأكارم .

ولعل أهم ما يميز هذا العدد.انحسار الحيز المخصص للأدب العربي القديم ، إذ لم يتم التعرض له بالدرس إلا في بحث واحد استوقفته " ظاهرة المأساة في الشعر العربي " ، فعمل على تتبع مسار الحس المأساوي في مسيرة الشعر العربي منذ عهوده المبكرة ، حتى العصر الحديث . وقد فرضت هذا الضمور الذي مس الدراسات ذات الصلة بأدبنا القديم طبيعة المادة التي وصلتنا ، حيث كانت ، في معظمها ، حين تكون ذات نزوع أدبي ، تؤثر المدونات الحديثة وتخصها بالنقد والتحليل . وهذا ما يجسده بالفعل هذا العدد العاشر ، الذي يضم ، إلى جانب ذلك ، بحوثا أخرى تنصبّ على الجوانب اللغوية ، قديمها وحديثها .

إن الدراسات المتصلة بأدبنا متنوعة ومتباينة ، فثمة منها من اهتم بالشعر ، وثمة أخرى يممت وجهها شطر الرواية أو المسرح . وهكذا نظفر بمحاولة لقراءة أسلوبية لقصيدة " مرثية لاعب سيرك " للشاعر أحمد عبد المعطي حجازي ، ولا ريب في أن هذا المسعى منخرط في سياق ما حمله عددنا السابق من اهتمام بالأسلوبية في جانبيها النظري والتطبيقي على حد سواء ، حرصا على استكناه مختلف مناهج النقد المتولدة عن الحداثة ، تلك الحداثة التي تجسدها مفاهيم جديدة لها حضورها في نقدنا المعاصر ، ومنها مفهوم عتبات النص ، الذي انطلق منه بحث أخر ، تخير مدونة من الشعر الأردني ، هي مراثي البهلول لعبد الله رضوان ، ليتوقف عند عتبات النص فيها . ولم يكن حظ الشعر الأردني في عددنا هذا منحصرا في هذا البحث ، فقد كان له أيضا مكان في بحث آخر ، استلهم مفهوما حداثيا آخر ، هو مفهوم القراءة ، ونظرياتها متعددة ، كما هو

معلوم ، فسلط الضوء على " تحولات القراءة في الشعر الأردني من القارئ المدلل إلى القارئ المضلل " . وإذا كان نقد الشعر قد حاز ثلاثة بحوث ، فإن نقد الرواية أبى أن يكون نصيبه أقل من ذلك ، فافتك ثلاثة أخرى ، غاص أولها في أعماق تقنيات السرد مركزا على " التخييل الروائي وخدع التمويه السردي " ، وعمد الثاني إلى تحليل الخطاب الخوارقي المتضمن في السرد ، على حين كان توجه الثالث عاما ، إذ كانت غايته استخلاص صورة الآخر ، كما يجليها الخطاب الروائي ، واستكشاف صلة ذلك بالحوار الحضاري . وعلى النقيض من ذلك لم ينل المسرح إلا بحثا واحدا توجه إلى الحديث عن " المسرح الجزائري بين هاجس التأسيس وهوس التجريب " .

وتأتي ، بعد ذلك ، على نحو ما دأبنا عليه في مجلتنا ، الدراسات اللغوية التي تابعنا فيها اهتمامنا بالمصطلح ، كما يجسده البحث الموسوم بـ " مفهوم المصطلح وآليات توليده في اللغة العربية " ، وعدنا بذاكرتنا أيضا إلى عهد زاهر عاشه الدرس اللغوي في تراثنا ، فواكبنا مسار " تطور الدرس اللغوي في الأندلس " ، وحاولنا الاقتراب من مشكلة عربيتنا المعاصرة في صلتها بالعامية ، وحرصنا على أن يكون لتعليمية اللغة ، في ضوء اللسانيات الحديثة ، حضور ، فأدرجنا بحثا موسوما بـ " المتعلمون من غير العربية وقواعد النحو . رؤية لسانية ".

ونحسب بعد ذلك أن هذا العدد ، بما حفل به من ثمرات فكر باحثينا النابهين ، خطوة أخرى في مسار مجلتنا التي نأمل أن يتواصل انتظام صدورها ، وعمق ما تقدمه لقرائها من بحوث .

والله ولي التوفيق .

رئيس التحرير

أ . د . حسن كاتب

ظاهرة المأساة

في الشعر العربي

أ. حمة دحماني
قسم اللغة العربية وآدابها
جامعة منتوري/ قسنطينة

لقد ثار الشعراء المعاصرون على شكل الشعر ومضمونه، فمن ناحية المضمون حاولوا أن يجعلوا منه رؤية لواقع الحياة الجديدة، كما يراه الشاعر. فكان الشعر في هذه المرحلة تشخيصا لهموم وأوجاع المجتمع العربي والكائن الإنساني، إنه انعطاف على مشاكل القرن العشرين وأمراضه الاجتماعية، والحضارية، وتحولات واقع الإنسان بين الحرب العالمية الأولى والثانية، وما تلا هذه الأخيرة من ظروف تمثل أصعب وأحلك فترات التاريخ العربي.

فعلى المستوى الثقافي كان صراع الأفكار، وعلى المستوى السياسي كان صراع الأحزاب، وعلى المستوى الاقتصادي كان التكتل الأيديولوجي، وعلى المستوى الاجتماعي كان الاحتلال الاستعماري البغيض ومشاكله.

في هذا الجو الداكن، كان الشعر رصدا للتمزق والانفصام (obsession) والخيبة، وتعبيرا عن الجيل المغترب كله، فهو عالم من الاضطراب والحيرة والقلق والغربة، إنه معايشة للإنسان الذي فقد الإيمان بكل مفاهيم القيم وإن اختلفت مصادرها.

ومع ذلك كان بريق التآزر بين الثورة والبراءة، وبين الرجولة والطفولة، يقدمان عالما شرا متنوعا، يحاول استكشاف حركة الحياة وتناقضاتها فانغمس الشاعر في حمأة الحياة، يود أن تكون حياته وفنه كما يقول العقاد: "شيئا واحدا، لا ينفصل فيه الإنسان الحي عن الإنسان الناظم، وأن يكون موضوع حياته هو موضوع شعره، وموضوع شعره هو موضوع حياته، فديوانه ترجمة باطنية لنفسه ... لا تخفى فيها ذكر خالجة أو هاجسة مما تتألف منه حياة الإنسان"[1]، فبقدر ما يعبر الشاعر عن الرغبات المكبوتة فإنه يعبر كذلك عن إنسانية الإنسان بما تحويه من هموم ومعتقدات وضرورات الحياة.

وإذا كان التقدم قد أفاد الإنسانية وجعلها تعرف اليوم أكثر من ذي قبل، فإنه لم يستطع تقديم إجابات مقنعة لما يمكن أن يكون عليه الإنسان في ظرف

مستقبلي ما. فقوى خوف الإنسان من المستقبل وجعله يتساءل باستمرار عما يخبئه له القدر، ويولد لديه حزنا عميقا، وهذا ما عناه جون فـون زيلسكي Jean Von Zilski بقوله: " إننا نبكي بكاء يتعذر ضبطه عند التفكير في الفرق بين الإنسان في تصرفه الشائع وبين ما يمكن أن يكون عليه، ... و في وسط الفجوة مباشرة يختفي الكشف الانفعالي الجوهري للخلق المأسوي الفني"(2)، فالتشبث بالحياة يبقى دائما القيمة العليا، فهو الأمل أو القانون العام الذي يتمسك به الإنسان منذ القدم وإلى أبد الآبدين، فهو "أقدم فضيلة ملازمة للحياة، والفضيلة التي لا غنى عنها أبدا في الوقت ذاته".(3)

فجوهر الشعر هو رؤية الحياة فاعلة ومنفعلة داخل نفسية الشاعر تجاه مراكز الطرد والجذب المحيطة به، إنه "الصورة النفسية أو الكونية التي يصورها الشاعر حين يفكر في أمر من الأمور تفكيرا ينم عن عميق شعوره وإحساسه ... ليغذي شاعريته بجميع الأفكار النبيلة، ودواعي الإيثار التي تنبعث من الدوافع المقدسة، وأصول المروءة النبيلة، وتشف عن جمال الطبيعة والنفس".(4)

ومع الإيمان باختلاف الأجناس الأدبية، كل حسب طبيعته الفنية التي تتطلبها الرؤية والصياغة، فإنها أي (الأجناس الأدبية) كما يراها عز الدين إسماعيل "تصبو إلى التعبير الدرامي .. أعلى صورة من صور التعبير الأدبي"(5) فالشعر يولد كل يوم منذ هوميروس ومع ذلك لم يتغير كثيرا، بل إن جوهره هو كما كان دائما صراع الإنسان، وسعيه الدؤوب نحو حقيقة الخير، والحق، و الجمال، فهو كما يقول علي محمود طه رسالة كالرسالة الدينية تحمي القيم وتدافع عنها.

هبـــط الأرض كالشعـــاع السني	بعصـــا ساحر وقلـــب نبـــي
لمحـــة من أشعـــة الروح حلـــت	فـــي تجاليد هيكـــل بشـــري
ألهمـــت أصغريه في عالم الحـــك	مـــة والنور كل معنى ســـري
وحبتـــه البيان ريـــا من السحـــر	بـــه للعقـــول أعذب ري(6)

وأغلب الرومانسيين يرون تحديد مهمة الشعر بقيم الحق والخير والجمال، وذلك لارتباطها مع بعضها، يقول عباس العقاد "إن استمتاعك بالحق لا ينفي استمتاعك بالجمال وكلاهما يسعيان في طريق واحد، ويلطفان النفس بلذة متشابهة، فإذا بلغ الجمال أقصى أثره في النفس لم يصرفها عن الحق، وإذا بلغ الحق أقصى أثره في النفس لم يصرفها عن الجمال، ولا موجب لترك أحدهما من اجل صاحبه أو التفريق بينهما في ذوق الفنان القدير والقارئ الخبير،"(7) فالتجربة الشعرية والحالة هذه حالة نفسية تتولد من إحساس الشاعر بعد أن تعيش في كيانه الداخلي وتترعرع فيه، حتى تؤدي معناها ومغزاها في صنع نسيج الحياة من حوله.

لقد تطور الشعر واتجه بصورة لافتة إلى المنهج الدرامي المأساوي، أي إلى كتابة القصائد الغنائية الفكرية الحزينة، مستعينا في ذلك بعناصر التجربة الشعرية ذاتها كالموضوع والصورة واللغة والوزن، وبالعلوم الحديثة في ميدان العلوم الإنسانية أيضا.

فقد استطاعت الدراسات الجمالية والنفسية والاجتماعية المتعلقة بالفن، أن تضيق الهوة بين الفنون، وأن تجعل الأجناس الأدبية تستفيد من بعضها البعض، وذلك باعتبارها أبنية تدور في فلك واحدة، فقد يستفيد الشعر من استخدامه القصة في تعميق البعد الدرامي لما لها من طاقة في هذا الميدان، بيد أن استفادة الشاعر بتقنيات الأجناس الأخرى طريق وعرة ومحفوفة بالمخاطر، لأن الصعوبة تكمن كما يقول محسن أطميش "في القدرة على الإمساك الواعي بمتطلبات الفنين فلكي يكون الشاعر قاصا أو مسرحيا في الوقت ذاته، فإن عليه أن لا يجعل أي فن منهما على حساب الآخر"(8) وهو ما وقع فيه بدر شاكر السياب في قصيدته "المومس العمياء" التي مطلعها:

الليـــل يطبــق مرة أخـــرى   فتشربـــــه المدينــــة
والعابـــرون إلى القـــــرارة   مثـــل أغنيـــة حزينـــة(9)

فقد حاول أن يكون السياب في مطولته، شاعرا وقاصا في الوقت نفسه، ولكن قراءة القصيدة جيدا تجعلنا ندرك أن ما نثر بين الحروف و ما تضمنته الكلمات يفتقد إلى أسس عناصر الفن القصصي، وإلى دخولها في جزئيات ركيكة المعنى مملة تبعد كثيرا عن الشعر.

إن استفادة الأجناس الأدبية من بعضها لا يعني أبدا انفصامها أو انصهار أحدها في الآخر، بل يعني ذلك وحدة الفن وأصول حقيقية الدائمة والخالدة، فأرسطو، عندما تحدث عن المأساة (المسرية) كأنه في ذلك يشير إلى الخصائص الجوهرية للعمل الفني بصفة عامة. وهذا ما نستشفه من منثور قوله عن المسرحية "يجب أن تؤلف على نحو يجعل من يسمع واقعها يفزع منها وتأخذه الرحمة بصراعها"[10]، فلا بد أن يثير أي عمل فني عظيم عاطفة الرحمة والخوف وأن يحرك عوالم الذات ومساكن العواطف الإنسانية ويخرج أحزانها، ومع ميل التعبير الدرامي إلى التفاصيل، فإن الشعر لا يعتني بها إلا من حيث هي تعميق للجوهر الشعوري، لأن الحس الدرامي في الشعر يتوقف "على مقدرة الشاعر على اختيار ما هو جوهري -على الأقل من منظوره الخاص-. والاستغناء عن التفصيلات غير الجوهرية."[11]

إن الظاهرة المأساوية الاغترابية في الشعر لا تتولد من التفاصيل والجزئيات وإن كانت تسهم في بلورتها، بل تتولد من علاقة التأزم القائمة بين الشاعر والكون المحيط به، فهي ترتبط دوما بالحيرة والحزن واللوعة وتبعث في الأحيان إلى اليأس والانفصام، لأنها تجسد الانهيار الذي يعجز الشاعر عن التحكم فيه أو ترميمه، وفي هذا يعطي لها قيمة ودلالة ومغزى لدرجة الاحتذاء بها كغيرها من تجارب الأنبياء والرسل، الذين عانوا في سبيل تبليغ الدعوة أو الرسالة المنوطة بكل منهم.

إن ما يهم في ظاهرة المأساة، هو الموقف الإنساني إزاء الأحداث والخطوب التي تعترض سبيله، ابتداء من صورة القدر – الذي لا راد له– التي تفجع الإنسان بمظاهرها المختلفة وتجعله يتساءل في حيرة عن مصدر مآسيه وفواجعه.

والنظرة التاريخية، تجعلنا ننطلق من الفلسفة اليونانية التي نظرت ثم رأت في الخطيئة، بداية نظام الكون، ومنها صدرت كل المتاعب والفجوات التي تنقص من الإنسان، وهذا ما قصده سقراط بقوله: "إن مقامنا نحن بني الإنسان عبارة عن سجن وواجب الإنسان ألا يحرر نفسه أو يهرب منه"[12] وفي هذا الإطار كانت تدور أغلب ظواهر المآسي اليونانية، فأبطال سوفوكليس Sophocles مثلا يتقلون العذاب حيث لا تتوفر الحرية، يقول أحد أبطاله "لا تحاول أن تبدي لي أني كنت أستطيع أن أفعل خيرا مما فعلت،"[13] ولكن مع بداية العصر المسيحي توسع أفق المأساة، وارتبط بالخلاص الذي جاء به المسيح عيسى عليه السلام في رسالته "الذي يؤمن به لا يدان، والذي لا يؤمن به قد دين"[14] فما على الإنسان إلا أن يؤمن به ويحمل صليبه معه، وإلا وقع في براثن المأساة وأهوالها، ففي هذه النظرة ومثيلاتها ما يكشف عن القلق المظلم، وانطواء النفس وتساؤلها عن مصيرها أمام تمزق الواقع، فالحياة البعيدة عن الإيمان باهتة لا طعم لها لذا وجب علينا – كما قال سورين كير كغارد– Soren Kierkegard– "أن نقفز بين يدي الله إن كان علينا أن نهزم خوفنا الميتافيريقي".[15]

وقد حاول سورين كيركغارد الذي يعتبر أبا الفلسفة الوجودية المسيحية، أن يحدد القنوات التي تمتد الإنسان بأسباب الحزن فوجدها في ثلاثة عناصر هي المفارقة واليأس والقلق.[16]

نظر إلى المفارقة من خلال نظرة الإنسان العقلية لمشكلة الوجود فهي "الطرف المضاد لكل ما هو عقلي .. لا يسيطر عليها الفكر لأن الإيمان القائم على المفارقة يبدأ من حيث ينتهي الفكر"[17]، وقد دلل على هذا القول بصورة المسيح

عيسى عليه السلام، الذي يكتشف في إنسانيته ورسالته "عن اللاتشابه المطلق في التشابه المطلق، كما أنه يكشف لنا عن طبيعتنا الحاصلة على الخطيئة وطبيعتنا الجديدة في نفس الوقت،"[18] فالعلاقة بين الفرد وخالقه تبدأ بالقفز بين يدي الله، لأن العقل عاجز عن التفكير في ذات الله أو الوصول إليه. وبهذا تكون مخاطرة الإنسان نحو الإيمان هي الخطوة الأولى للقضاء على اليأس والذعر المصاحب له.

إن اليأس والقلق منبعهما الذات الإنسانية[19] نظرا لاحتوائها على عناصر متضادة مثل الضرورة والحرية، والمتناهي واللاتناهي، وعندما يحاول الإنسان تحقيق ذاته بمعزل عن الله يقع في يأس على صورتين.

1- الأولى عندما لا يرغب الإنسان في تحقيق ذاته.

2- الثانية عندما يرغب الإنسان في تحقيق ذاته بمعزل عن الله.

ولعل أقسى صورة اليأس هي اليأس الواعي، حيث الضعف وإلقاء المسئولية على الظروف الخارجية، في الوقت الذي تكون فيه الذات المسئولة الأولى عن هذا اليأس وهذا مصداقا لقوله تعالى: "**إن الله لا يغير ما بقوم حتى يغيروا ما بأنفسهم**"،[20] فتناسى دور العناصر الداخلية في تغيير شخصية الإنسان يوجد لديه مركبا للنقص، وبالتالي الانطواء، والوحدة والضياع. وهذا ما نجده منثورا عند أغلب الرومانسيين.

أما القلق فيربطه سورين كيركغارد بالخطيئة والاختيار والحرية، ويعرفه بقوله: "خوف وانجذاب في وقت واحد نحو بريق الإمكان ... فهو اشتهاء لما نخافه وخوف لما نشتهيه"[21] فهو يبرز في صور شتى، وذو علاقة وطيدة بالحرية التي هي فعل الممكن، والاختيار، وهنا تكون المخاطرة المؤدية للقلق ذلك أن اتخاذ قرار الاختيار وبالتالي الفعل من أصعب الأمور، مهما كانت طبيعة هذا القرار وحجمه. غير أن سورين كيركغارد يركز على ثلاث قضايا و هي:

1- الزواج باعتباره علاقة أبدية عند المسيحية.

2- الصداقة وكيفية المحافظة عليها، ووفق أي المعايير.

3- المهنة باعتبارها مستقبل الإنسان، وطريق حياته.

هذه هي منابع ظاهرة الحزن كما حددها سورين كيركغارد،و هي في مجملها تكشف القناع عن نسيج التوتر والانفعال والصراع في حياة الإنسان، فالقلق والتوتر والخوف لابد أن يعتروا الإنسان لأنهم جزء من إشعاره بوجوده، فالقلق هو "الطابع الأصلي في الوجود حتى في أشد الناس طمأنينة بل وفي السعادة نفسها، وإن اختلف مقدار الشعور به فيما بين الناس."[22]

لقد عرضنا لهذه الأفكار باعتبارها منبع الفلسفة الوجودية التي أثرت إلى حد كبير في الفكر والأدب المعاصرين، لكونهما تنصب أساسا على الإنسان، وتزيح النقاب عما يجتاح النفس من مشاعر مبهمة، وما يباغت الإنسان من مواقف لا يجد لها تبريرا منطقيا أو سببا ظاهريا، فالشعور بالحزن واليأس أصبح أحد مقومات الحياة اليومية ولصيقا بطبيعة الذات، يقول أندريه مالرو André Malrau في روايته قدر الإنسان أن "الجميع يتعذبون وكل منا يتعذب لأنه يفكر .. والواعي بالحياة لا يمكن إلا أن يكون قلقا."[23]

ولا يفوتنا أن نشير إلى اهتمام الإنسان المعاصر بقضية الزمن، ذلك أن أهم الحركات العلمية، والأدبية والفلسفية جعلت منها محورا، وقاسما مشتركا، فالزمان "هو نسيج حياتنا الداخلية التي تنساب فيه كما تنساب المياه في مجرى النهر سريعة عندما تكون زاخرة .. وبطيئة عندما تكون ضحلة هكذا إيقاع واقعنا النفسي، يركض عندما يكون غنيا حافلا فيكر معه الزمان، ويخبو عندما يكون فقيرا مجدبا، فيزحف معه الزمان الذي هو حبل يتجاذب به الحزن والفرح القلب البشري،"[24] ففي ظل هذا المفهوم نشأ التفكير الحر عند الإنسان الحديث، ففتح أمامه طريقا صعبة نحو سلسلة عنيفة من التفاعلات النفسية والاجتماعية والثقافية والسياسية، تجمعها خاصية واحدة هي الإحساس المأساوي بالحياة، وتمثل هذا الإحساس معناه

الالتزام بالقضية الإنسانية المتجسدة فيما يؤول إلى السقوط، فاحتقار المجرم مثلا لا يعني الجريمة في حد ذاتها وحسب بل الوعي بها الذي هو وعي بسقوط القيم الخلقية وبالتالي انهيار المجتمع جملة، فالشاعر يتلمس في ظاهرة المأساة الخطر الذي يهدد المجتمع، وإن كل منطلقه ذاتيا، فإنه يذكر الإنسان بضعفه، وبالحلقة المفقودة في حياته، فالقيم التي نتشبث بها هي ترميمات نسد بها الفجوات التي لا نستطيع التحكم فيها، لقد كانت مشكلة الأخلاق قائمة منذ القديم وستظل مادام الإنسان موجودا إنها الينبوع الذي يعطي للحياة معناها، وفي سقوطها ما يولد جروحا غائرة وأحزانا عميقة.

إن مهمة الفن الشعري يجب ألا تنصرف إلى الجمال فحسب، بل إلى الأسرار التي تختزنها الطبيعة والحياة الاجتماعية، يجب أن يكون في الحركة الإبداعية النموذج الإنساني. فالشعر كما قال كولوردج "إدراك عاطفي للحقيقة، وغايته أن يعرض التجربة الإنسانية .. أن يعطينا قيما ويبصرنا بحقائق الطبيعة والنفس البشرية، وذلك ليس كما هي خضم الحياة، وإنما بعد أن يحيلها الشاعر إلى شكل موحد ذي مغزى أو معنى للشاعر والقارئ على السواء".[25]

وهناك علاقة تربط بين الحس المأساوي ونشوء الحضارة إذ "تبدأ الحضارة منذ أن يعي الإنسان مكانته في العالم فيتبين الفجوات الفاجعة في وجوده، كالموت والألم والخطيئة، ويدرك في الوقت نفسه أنه الكائن الوحيد الذي يستطيع أن يتمرد على الواقع ويتدخل في صنع مصيره"[26] في هذا المعنى يمكننا تفسير فكرة الرفض والاحتجاج التي تسبق كل بعث حضاري، ويمكننا أيضا الاقتراب من فكرة ابن خلدون في نشأة الحضارة فأوضاع البداوة هي التي تولد الرفض والبحث عن الحياة أفضل على الرغم من كون العصبية عنده أقوى الحوافز، فهي تتجاوز طبيعتها بالرفض استنادا إلى قول عبد الرحمن بن خلدون "الملك إنما يحصل بالتغلب، والتغلب إنما يكون بالعصبية"[27]، وقد ربط عبد الرحمن بدوي بين الإحساس

المأساوي ودرجة التطور حيث قال: "فمن الملاحظ أن الشعوب البدائية قليلة الشعور بالألم .. تراهم محتفظين دائما تقريبا بنوع من المرح الهادئ حتى أن موقفهم من الموت ... موقف مليء بالابتسام وعدم الاكتراث، والحال على العكس من هذا بالنسبة للمحتضر، فهو سريع التأثر بالتألم، مع أنه أقل تعرضا للأخطار الخارجية من البدائي ... هذه الظاهرة تحتاج إلى تفسير .. هو أن تحقيق الإمكانات ضئيل لدى المتحضر، لذا كان الأول أقل تعرضا للمقاومة، وكان الثاني أكثر، فالألم يزداد بازدياد التحضر"[28] فكلما ارتقى الإنسان في السلم الحضاري ازدادت مطالبه، وفاقت طاقته، فازداد تألمه وأساه، والشاعر باعتباره الإنسان الأندر الذي يعاني هذه المشاكل بحساسية شديدة يكون إدراكه لها أعمق وأدق من الإنسان العادي، لأنه على دراية بالصورة الكلية للحياة، وفي هذا المعنى يقول أبو القاسم الشابي:[29]

لـــم أفد من حقائق الكـــون إلا   أنني في الوجود مرتاد رمســـي

كـــل دهـــر يمر يفجـــع قلبـــي   ليت شعري أين الزمان المؤسي

هـــذه صـــورة الحيـــاة وهـــذا   لونها في الوجود من أمس أمس

صـــورة للشقـــاء دامعة الطـــر   ف ولون يسود في كل طـــرس

هذه النظرة القاتمة لم تكن وليدة ظروف حياة الشعراء فحسب، وإنما كانت سمة العصر، وتعبيرا عما كان يعانيه الإنسان من تمزق وتأزم، فكان الشعر كشفا عن فواجع الحياة، وتعبيرا عما يقاسيه الوجدان من بؤس وقهر وحرمان، لذلك تحولت نغمات الشعر إلى ألحان جنائزية مفعمة بالألم والحسرة واليأس.

لقد أصبح الشعر نهجا للتعبير عن التمزق الفردي والاجتماعي، وبالتالي فهو استجابة لمتطلبات المرحلة التاريخية وحاجاتها. فالقصيدة بما هي مغامرة إبداعية في مجال اللغة يجب أن تكشف عن معناها، في علاقتها بالمحيط العام، بما فيه من ذاتي أو اجتماعي.

ففي الصورة الشعرية قد نجد ما يحيلنا إلى الريف أو المدينة، فالريف بطبيعته وحياة الشاعر فيه يرتبط بذكريات الماضي السعيدة والبريئة، أما المدينة فهي النقيض أو البديل الكالح الذي يعني الوحدة والضياع والتشرد، وفي شعر بدر شاكر السياب ما يؤكد معنى التضاد والصراع بين المدينة والقرية. يقول في قصيدة له بعنوان "جيكور وأشجار المدينة".(30)

لكن في جيكور

للصيف ألوانا كما للشتاء

وتغرب الشمس كأن السماء

حقل يمص الماء

أزهاره السكرى غناء الطيور

ناحلة كالصدى

أنغامه البلور

كأن فيها مدى

يجرحن قلبي فيستترفن منه النور

وإزاء هذه الحياة الريفية التي تزرع الخضر و النور في كل مكان تقف المدينة كالوحش المفترس تخنق الوجدان وتبعث على القلق والحزن، حتى طبيعتها — بما فيها من بدر، ودار، ودرب — أصبحت تزرع الضغينة وتنثر الرماد، وتحول الحياة إلى هجيرة يقولبدر شاكر السياب في قصيدة "المبغى"(31)

ويسكب البدر على بغداد

من ثقبتي العينين شلالا من الرماد

الدور دار واحدة

وتعصر الدروب كالخيوط كلها

في قبضة مارده

تمطلها تشلها

تحيلها دربا إلى الهجير

و لم تكن المدينة عند إبراهيم ناجي أسعد حالا من المدينة في شعر بدر شاكر السياب، فهي أشبه بالضباب كلما اقترب اكتشف زيفها وأمانيها الكاذبة،

فإذا المدينة كالضباب تبخـــرت وتكشفـــت لي عن كذوب أمـــاني

قـــدر جرى لم يجر في الحسبان أنت ظالمـــة ولا أنـــا ناجـــي(32)

فالصورة الشعرية مهما تنوعت مصادرها تبقى في الأغلب صورة لمآسي الحياة الاجتماعية، حتى وإن كانت فردية لأنها جزء من الواقع التاريخي المهزوم الذي بدأ الشاعر يعي ظروفه وملابساته، فالحضارة وإن قدمت أشياء كثيرة، يبقى فيها الشاعر دائما في رحيل وبحث عن الأمان الذي يخلصه من عذابه الأبدي.

فلو نظرنا إلى ديوان العرب، حتى يومنا هذا، لتكشف لنا انكسار الإنسان أمام عوادي الدهر وخطوبه، فمثلما يكون الاندثار واضحا على المحسمات المادية بما في ذلك جسم الإنسان، يكون لما يقوي أمل الإنسان إزاء الخطوب وأيضا لما يجعل الإنسان يستقبل المتاعب بالسرور والترحاب يقول أبو تمام:(33)

ولما رأيت الشيـــب لاح بيـــاضه بمفرق رأسي قلت للشيب مرحبـــا

وفي هذا المعنى ما يفسر مواضع الزهو والفخر التي تردد كثيرا في المراثي العربية بالرغم من أن الموقف يستدعي الحزن العميق أمام الفاجعة ففي قصيدة أبي ذؤيب الهذلي التي مطلعها:

أمـــن المنـــون وريبها تتوجـــع والدهر ليـــس بمعتب من يجـــزع

صور عديدة لما يستهدف الإنسان، وتجسيد حي لعبثية إنتصار الإنسان في هذه الدار الأولى، فقد أكد العبثية من خلال تصوير مواطن القوة والفتوة ثم ما تلاهما من وقع الفاجعة أمام الزمن الذي هو كفيل بتغيير موازين الحياة مهما تراءت لأنها في صالح الإنسان.

والدهـــر لا يبقى على حدثانــه مستشعــر حلق الحديد مقنــع[34]

إن موقف الإنسان العربي من القدر كما تجسد في الشعر، هو موقف مجالدة واحتمال، فالإنسان وجد وعليه أن يحمي قداسة وجوده، وأن يصبر على ما ينتابه من مصائب، وأيام العرب ما هي إلا نوع من هذا المطلب، إذ الحرب أصبحت عندهم من مقومات الوجود لا نرى فيها غاية حاسمة للصراع إلا الحرب في حد ذاتها، فالانتصار لا قيمة له أمام استمرار الحرب، وبمجي الدين الإسلامي تغيرت الموازين، وجاءت نظرة جديدة للإنسان ومكانته في العالم، قال تعالى:" ولقد كرمنا بني آدم في البر والبحر ورزقناهم من الطيبات، وفضلناهم على كثير من خلقنا تفضيلا"،[35] ومع ذلك بقي الإنسان مثقلا بالفجوات الحزينة، وعلى رأسها الموت، ثم التساؤل الإنساني عن الكيفية التي يراه الله عليها، وما هو المصير الذي ينتظره؟، من هنا منبع ظاهرة المأساة في الحياة الإسلامية، فهي كما يرى صدقي إسماعيل "تجربة انتظار تزدحم بأعنف ألوان الشعور بالمسئولية تجاه القيم الروحية التي تمثل المصير الخلقي للإنسان"[36] لقد ارتبط الشعر منذ البداية، بالدعوة وركز على التقوى، والجهاد في سبيل الله، ولكن بعد انتشار الدين الإسلامي وتوسع أطراف الدولة الإسلامية، بدأت فواجع تظل على الحياة العربية والإسلامية، ابتداء من موقعة صفين إلى مأساة الحسين بن علي رضي الله عنهما. تقول زوجة الوليد ترثي أخاها عمرو بن سعيد، بعد أن قتله عبد الملك بن مروان، وهي بذلك تشير إلى الفواجع السياسية.[37]

أيا عين جودي بالدموع على عمرو عشيـــة أوتينـــا الخـــلافة بالقهـــر
غدرتـــم بعمـــر يا خيـــط باطـــل وكلكم يبني البيـــوت على الغـــدر
كـــأن بنـــي مـــروان إذ يقتلونـــه خشاش من الطير اجتمعن على صقر
لحا الله دنيـــا تعقـــب الذل أهلهـــا وهتك ما بيـــن القرابـــة من ستـــر

وفي العصر العباسي أسهم الشعر في تعميق ظاهرة المأساة، وتصدع الإنسان العربي أمام الحياة الاجتماعية، والسياسية، والثقافية، وإن بدت التجارب المأساوية في الشعر أكثر وقوعا على الأفراد منها على المجتمع. فابن الرومي عمق فكرة الموت عندما فجع في ابنه الأوسط محمد، يقول.

توخى حمام الموت أوسط صبيتي   فالله كيف اختار واسطة العقد[38]

لقد شهد الفجيعة دون أن يحرك ساكنا، إن النزف قد ألح على ابنه وأحاله من حمرة الورد إلى صفرة الزعفران. إنه يتساقط على الأيدي كالدرر التي لا يحكمها عقد، يقول:

ألح عليه النزف حتى أحالـــه   إلى صفرة الجادي عن حمرة الورد

وظل على الأيدي تساقط نفسه .. تساقــط در مـــن نظام بـــلا عقد

فالموت هو صاحب الكلمة، متى شاء جاء، والشعر يسمو لإدراك معناه وما يماثله من قضايا، فقد استطاع أبو العلا المعري كما يقول صالح حسن البظي "أن يتجاوز التخوم التقليدية للشعر العربي إلى التأمل المتأصل في مصير الكون وفي هموم الإنسان الفكرية والروحية، وعلاقته الملغزة بذاته و بالآخرين وبالحياة والموت وما بعد الموت"[39]، وتقول عائشة بنت الشاطئ مؤكدة هذا المعنى "إننا كنا على خطأ حين فاتتنا لمح الومضات الكاشفة عن الجرح الغائر في أعماق وجدانه، لا في مراثيه فحسب ولكن كذلك في مدائحه وحماسياته وغزلياته، وفخرياته وأكاد أقول في كل قصيدة من شعره"[40]، وإذا عرف أبو العلا المعري بالتشاؤم ومقت الدنيا فليس معنى ذلك نفوره من الحياة، بل التشبث بها فهو القائل.[41]

تخالفنا الدنيا على السخط والرضى   فإن أوشـــك الإنســـان قلت له مهلا

هـــي المـــاء أني بعلمـــي وردتـــه   لقلت لنفســـي كأن مـــورده مهـــلا

فما رئمت طفلا ولا أكرمت فـــتى   ولا رحمت شيخا ولا وقرت كهـــلا

ومع أن للظروف النفسية والاجتماعية التي عاشها أبو العلا دخلا كبيرا في إفراز فكره وفنه بهذه الصورة، فإن آراءه كانت أعمق وأصدق تعبير عن الحياة العربية في عصره. وبعد هذه الفترة كان عصر الانحطاط الذي اتسم بروح القدرية والاستسلام للمعجزة والخرافة، وبالتالي القلق على الحياة، والسلطة، والمستقبل، وبقي الوضع على حاله حتى جاء عصر النهضة الذي أيقظ الإنسان العربي على مصيره المأساوي، فكان ارتباط ظاهرة المأساة بالمذهب الأدبي الرومانسي، ثم الأدبي الواقعي.

إن محاولة إعطاء تعريف محدد لظاهرة المأساة في الشعر، أمر لا يخلو من صعوبة. ذلك أن التعريف في مثل هذا المجال يبقى ناقصا، واجتهادا نسبيا، ومع ذلك يبدو من استقصاء النصوص الشعرية والنثرية في هذا الميدان، الاقتراب من مفهومها واعتباره وعي الشاعر في صراعه مع الحياة وعجزه عن امتلاك مصيره، كلما اهتزت القيم أمامه، مع التعبير عن هذا الوعي بلغة شاعرية، في صورها وموسيقاها. فما أن يغلب الحزن على السرور، ويتحول الهناء إلى كدر في – عالم الشعر– حتى تبدأ خيوط المأساة في نسج عباءتها، وغالبا ما تكون هذه الخيوط نابعة من علاقة الشاعر بذاته، وبالمجتمع، والحياة. فمظاهر التجربة المأساوية تكون في التأزم النفسي، وفي الشعور باللاأمن، وعدم التوافق مع الحياة بصفة عامة. وهذا ما يعني الخواء والانفصام والاغتراب، والموت، ومع أن هذه المواضيع "ليست بريئة"(42) كما يقول رولان بارث Roland Barthes أي تحمل الكثير من ذاتية الشاعر. فإن الشاعر يعطيها أبعادا اجتماعية، ووطنية، وقومية، وإنسانية، ولا تكون ظاهرة المأساة إلا هذه العمومية والشمولية، فظاهرة المأساة في الشعر تكون بمضمونها بكاء على الإنسان وقيمه، وتكون بشكلها تعبيرا عن السقوط بالصورة وباللغة وبالموسيقى، فبنيتها العامة تحددها العائلة اللغوية التي تبدو في كثرة الترادف، والقرابة المعنوية، والاشتقاق، فبها يتحدد إطارها العام الذي تتفاعل فيه موضوعاتها

الجزئية. فالموضوع الرئيسي يستمد قوته أساسا من الموضوعات الجزئية وتكاتفها مع بعضها البعض، فإذا وجد-مثلا- الألم في الحب، وكذلك في الطبيعة، وفي الغربة، وفي قضايا المجتمع والإنسان لدى شاعر معين، فإن دراسة هذا الموضوع – الذي هو الألم – تتحدد من شبكة العلاقات بين موضوعاته التي تجمعها خاصية الألم، فالأعمال الشعرية أبنية متفاعلة يتحقق فيها ربط الموضوعات، والمراحل الإبداعية، وذلك قصد الوصول إلى الجذر العميق للعمل الشعري ككل.

القرآن الكريم

الكتاب المقدس، إنجيل يوحنا، الأصحاح 3 (18).

المراجع:

1- **عباس محمود العقاد:** ابن الرومي حياته وشعره، المكتبة التجارية القاهرة، 1963.

2- **جون فون زيلسكي:** المأساة والخوف، ترجمة عارف حذيفة، وزارة الثقافة دمشق 1982.

3- **غنيمي هلال:** النقد الأدبي الحديث، دار النهضة، مصر، 1979.

4- **عز الدين اسماعيل:** الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت، ط4، 1981.

5- **علي محمود طه:** الديوان الأعمال الكاملة دار العودة، بيروت، 1982.

6- **العقاد:** ساعات بين الكتب، دار النهضة مصر1950

7- **محسن أطميش:** دير الملاك "دراسة نقدية" منشورات وزارة الثقافة، بغداد، 1982.

8- **بدر شاكر السياب:** الديوان، دار العودة، بيروت، مج الأول، 1971.

9- **أرسطو طاليس:** فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة بيروت، 1973.

10- **أفلاطون:** كتاب الفيدون، ترجمة علي سامي النشار وعباس الشربيني، دار المعارف، ط4، 1965

11- **سوفوكليس:** أديب ملكا، ترجمة محمد صقر خفاجة، الهيئة العامة، 1974.

12- **علي عبد المعطي أحمد:** سورين كير كغارد، مؤسس الوجودية، دار الجامعية، الإسكندرية، 1985.

13- **عبد الرحمن بدوي**: الزمان الوجودي، دار نهضة مصر، 1945.

14- **أندريه مالرو**: قدر الإنسان رواية ترجمة فؤاد كامل، الدار المصرية، 1965.

15- **سمير الحاج شاهين**: لحظة الأبدية، دراسة الزمان في أدن القرن العشرين، م. العربية، بيروت، ط1، 1980.

16- **محمد مصطفى بدوي**: كولروج "نوابغ الفكر العربي" دار المعارف، مصر، 1957.

17- **صدقي إسماعيل**: المؤلفات الكاملة، مج الأول، مطابع وزارة الثقافة، دمشق، 1977.

18- **عبد الرحمن ابن خلدون**: المقدمة، دار الكتاب، بيروت، ط2، ج1، 1979.

19- **أبو القاسم الشابي**: الأعمال الكاملة دار العودة، بيروت، 1972.

20- **إبراهيم ناجي**: الديوان "الأعمال الكاملة" دار العودة، بيروت، 1973.

21- **أبو تمام**: ديوان الحماسة، مراجعة محمد عبد المنعم خفاجي، مطبعة صبيح، ج2، 1955.

22- **المفضليات**: تحقيق أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، دار المعارف، مصر، 1990.

23- **شاعرات العرب**: تحقيق عبد البديع صقر، منشورات الكتاب الإسلامي، ط1، 1967.

24- **ابن الرومي**: الديوان، تحقيق حسين نصار، الهيئة العامة مصر، ج2، 1973.

25- **صالح حسن اليظي**: الفكر والفن في شعر أبي العلاء، دار المعارف، مصر، 1981.

26- **عائشة عبد الرحمن، بنت الشاطئ**: أبو العلا المعرى، الهيئة العامة، مصر، 1975.

27- **أبو العلا المعري**: اللزوميات، تحقيق عبد العزيز الخارجي، ج2، القاهرة، ب.ت.

28- **ROLAND BATHES,** le degré Zéro de l'écriture Poll Point. Paris, 1970.

فاعلية الأسلوبية وملامحها
في قصيدة "مرثية لاعب سيرك"
للشاعر أحمد عبد المعطي حجازي

د. رابح طبجون
أستاذ محاضر
المدرسة العليا للأساتذة
في الآداب/ قسنطينة

1 ـ لمحـــة عن ديوان "مرثية للعمر الجميل"

"مرثية للعمر الجميل"، هو مجموعة من القصائد الحرة، التي نظّمها الشاعر "أحمد عبد المعطي حجازي". وقد احتوى الديوان على مجموعة من المرثيات رثى فيها الشاعر عمره الجميل، قبل سن الأربعين، رأى كيف تجرف تحولات الحياة أحلامه الشعرية، وكم تحصد أعمار جيله"[1]، جراء ظروف سياسية أو اقتصادية، واجتماعية. وقد صدر ديوان "مرثية للعمر الجميل" عام 1972، ونال صاحبه جائزة الدولة التقديرية المصرية، عام 1997"[2]، أما "مرثية لاعب سيرك": فهي عنوان لقصيدة من ديوان "مرثية للعمر الجميل"، وهي مكونة من 66 سطرا.

2 ـ الأسلوبية والنص الأدبي

تسعى الأسلوبية بصفة عامة إلى دراسة الأعمال الأدبية لاكتشاف ما فيها من صفات جمالية، وذلك برصد مدى الانزياح الموجود فيها، والذي من شأنه إبراز صفة التميز والتفرد لعمل فني عن غيره، أو لعصر عن عصر آخر، وتكشف الأسلوبية "عن القيم الجمالية في الأعمال الأدبية، منطلقا من تحليل الظواهر اللغوية والبلاغية للنص، تحليل الأساليب وفق منهج موضوعي".[3]

وفي هذه المقاربة سنحاول فحص واحدة من روائع الأدب المصري الحديث، للشاعر "أحمد عبد المعطي حجازي" وهي قصيدة "مرثية لاعب سيرك"، من أجل إبراز فاعلية الأسلوبية، وإلى أي مدى لعب الانزياح دوره في إبراز السمات الجمالية والفنية والتعبيرية للقصيدة؟ وما مدى تأثير القصيدة على المتلقي؟ باعتبار أن "حضور المتقبل على صفحات الخطاب يعلم على الضرورة، وهو ما يمكن استغلاله في بلورة الأبعاد السيكولوجية والنفسية في الظاهرة اللغوية"[4]، وذلك أن المرسل يكيف رسالته حسب أصناف الذين يخاطبهم بطريقة عفوية بعيدة عن التكلف، ليحملهم على فهم محتوى رسالته، ومنه يمكن القول أن القصيدة موجودة بالقوة، ولا تخرج إلى حيز الفعل إلا بالمتلقي لأنه "لا نص بلا قارئ".

3- المستويات

1- **المستوى الصوتي** : يعتبر الصوت وسيلة ضرورية لمعرفة طريقة عمل اللغة،ويعد التحليل الصوتي مهما في التحليل الأسلوبي، لأن "ثمة إمكانات تعبيرية كامنة في المادة الصوتية... وثمة تراسلا بين المشاعر وبين التأثيرات الحسية التي تحدثها اللغة"(5) فالشاعر يستعمل أصواتا معينة تتناسب مع حياته النفسية، وبالتالي تعتبر الأصوات جانبا ماديا ملموسا من اللغة مقارنة بالجانب النفسي.

أ- **الوزن:** "مرثية لاعب سيرك" قصيدة حرة من بحر "الرجز"، وسمي هذا البحر رجزا نسبة لقولهم: "ناقة رجزاء" إذا ارتعشت عند قيامها، لضعف يلحقها أو داء".(6) ونجد في هذا البحر اضطرابا كبيرا، لجواز حذف حرفين من كل تفعيلة، وكثرة إصابته بالزحافات والعلل... فهو أكثر البحور تقلبا... وفيه جوازات كثيرة".(7)

والرجز من البحور الصافية البسيطة، يتكون من تفعيلة سباعية "مستفعلن" وقد نوع الشاعر "أحمد عبد المعطي حجازي" في استخدام عدد التفعيلات، حيث نجده استخدم ثلاث تفعيلات في السطر الأول من القصيدة: **فـــالعالم المملوء أخطاء**

0/0/ 0//0/0/ 0//0/ 0 /

مستفعلن مستفعلن فعلن

وقد طرأ على التفعيلة الأخيرة حذف الوتد: مستفعلن مستفعلن مستف

سالم سالم محذوف

ونجده استعمل (5 تفعيلات) في مثل قوله:

حين تلوح مثل فارس يجيل الطرف في مدينته

0// 0// 0// 0/ 0/ 0//0// 0// 0// 0/// 0/

مستعلن متفعلن متفعلن مستفعلن متفعلن

وقد دخل على التفعيلة الأولى (مستفعلن) طيء، فصارت (مستعلن) وتحول إلى مفتعلن، وتسمى مطوية: مستعلن متفعلن متفعلن مستفعلن متفعلن

مفتعلن متفعلن متفعلن مستفعلن متفعلن

مطوي مخبون مخبون سالـــــــم مخبون

أما التفعيلة الثانية والثالثة و الخامسة فدخل عليها خبن.

وقد استعمل الشاعر في السطر التالي (6 تفعيلات) لإتمام الفكرة، فكسر النمط العادي لبحر الرجز: **فيجمد الرعب على الوجوه لذة وإشفاقا وإصغاء**

0/0/ 0//0/0/ 0//0// 0//0// 0///0/ 0//0//

متفعلن مستعلن متفعلن متفعلن مستفعلن فعلن

مخبون مطوي مخبون مخبون مطوي محذوف

والملاحظ كثرة الزحافات والعلل، وكذلك التنوع في اختيار عدد التفعيلات، حسب حاجة الشاعر إليها في السطر. وقد استخدم الشاعر هذا البحر لأنه يناسب حالته المضطربة،كما أنه يعكس مدى ارتباكه من خلال كثرة التغيرات الطارئة على التفعيلات.

ب - **المقاطع:** لقد قدر تواتر المقاطع الطويلة بـــ(152 مقطعا) مثال ذلك قول الشاعر: (**في العالم المملوء أخطاء**) تبرز المقاطع الطويلة هنا: في/ عا / لو / طا.

فهذا السطر يحوي (04) مقاطع طويلة.والمقاطع الطويلة في قصيدة "مرثية لاعب سيرك" تعكس نفسية الشاعر، وعالمه الداخلي المليء بالحزن والحيرة؛ ولذلك أراد إيجاد متنفس له من خلال المد الموجود في المقاطع الطويلة. ويتضح ذلك إذا جمعنا كم تواتر المقاطع الطويلة الكلي في كامل القصيدة، وقسمناه على عدد الأسطر.

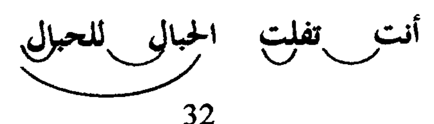
152 م ط / 66 س ~ 3 م ط / س

جـ- **التكرار** : يعتبر التكرار وسيلة موسيقية يثري بها الشاعر المعاصر نصه

الشعري، وهذا تعويضا لما فقدته القصيدة المعاصرة الحرة من النواحي الموسيقية الخليلية،نذكر من ذلك:

1- **تكرار الكلمات:** يعمد الشعراء إلى تكرار بعض الوحدات اللغوية، وذلك لأن "تكرار الكلمات التي تنبني من أصوات يستطيع الشاعر بها أن يخلق جوا موسيقيا خاصا يشيع دلالة معينة"[8] وهذا يعني أن ما تثيره أصوات الكلمات من معان ودلالات، قد يكون أقدر على حمل ما يختلج نفس الشاعر من المعاني التي تحملها الكلمات في حد ذاتها وقد كرر "أحمد عبد المعطي حجازي" العديد من الكلمات في قوله (أخطاء، تخطئا، الخطأ / ليلة، الليلة، الليالي / آلاء وآلاء / الحبال للحبال / ملجأ، ملجأ / منتظرا، المنتظرة / تنبض، أنبض). ويعد تكرار هذه الكلمات ظاهر ملفتة للانتباه، من ناحية وضع الكلمة المكررة في نفس السطر مما يمنح هذا الأخير جرسا موسيقيا جميلا.وقد كرر الشاعر مادة (ن ب ض) فاستعملها مرة في زمن المضارع (تنبض) ومرة في زمن الماضي (أنبض). ولهذا التكرار دوافع نفسية وأخرى فنية، وتكمن الدوافع الفنية في تحقيقه للنغمية، التي تحتوي هندسة موسيقية تغني المعنى، كما أن للتكرار خفة وجمالا لا يخفى أثرهما في نفس المتلقي، حيث أن الفقرات الإيقاعية تشيع في القصيدة لمسات عاطفية، ووجدانية يفرغها إيقاع المفردات المكررة.

2- **التجانس الخلفي الأمامي:** يحدث هذا النوع من التكرار عند تجانس الصوت، عبر حدود الكلمتين المتواليتين. ونعني به تجانس الصوت الأخير من الكلمة الأولى مع الصوت الأول من الكلمة الثانية المتوالية. وقد تواتر هذا النوع من التكرار في القصيدة (15 مرة) نذكر منها (الناس صياحهم، الطرف في، المنون نفسها، حيات تلوت، أنت تبدي، الموت تلج، أنت تفلت، حتى تعود، ليلة ترى، لحظة تغفل). ولهذا النوع من التجانس طاقة موسيقية أخاذة، فعندما يقول الشاعر:



فتجانس حرف التاء الذي في الضمير المنفصل (أنت) وحرف التاء الذي يبدأ به الفعل (تفلت).

وكذلك تجانس حرف اللام في (الحبال) وحرف اللام الذي تبدأ به الكلمة المكررة (للحبال) ثم العودة إلى حرف اللام، في نهاية الكلمة كل هذا التجانس يمنح للسطر إيقاعا متميزا يكسبه جمالا وخفة. والملاحظ على هذا النوع من التكرار، كثرة استعمال حرف (التاء)، وهو حرف مهموس، وهي صفة تبعث على التأمل والتقصي العميق. أما التجانس الذي حدث في نهاية الكلمة (الناس) وبداية الكلمة (صياحهم)، فيكمن في كون حرفي (س، ص) صفيريان يتصفان باحتكاك قوي، يناسب الضيق الذي يغمر نفسية الشاعر.

3- **تكرار السطر:** ويتجلى ذلك في تكرار الشاعر للسطر السادس (3 مرات)

" في أي ليلة ترى يقبع ذلك الخطأ "

فكان هذا السطر بمثابة لازمة، بدأ بها المقطع الثاني، وأنهى بها المقطع الثالث والرابع.كما نجد الشاعر يكرر السطر "حين تدور الدائرة" ويكمن الانزياح في تكراره لهذا السطر في حرصه على ذكره بعد ثلاث أسطر، وهو عدد قليل، يبرز مدى رغبة الشاعر في تأكيد خوفه واضطرابه. وقد أضفى هذا التكرار جمالا على موسيقى القصيدة.

4- **تكرار الحروف:** من خلال قيامنا بعملية إحصائية، شملت الحروف الأكثر تواترا وجدنا ما يلي:

- **التاء** : هو صوت مهموس "... لا تتذبذب الأوتار الصوتية حال النطق به"[9] تواتر هذا الحرف (94 مرة) وهو أكبر تكرار في حروف القصيدة. ومن المواضع التي ورد فيها (يجتر، تعود، صمت، محتال، مدينته، تدور). والتاء صوت

انفجاري أسناني لثوي المخرج، شديد مهموس، يتم نطقه بإلصاق طرف اللسان بداخل الثنايا العليا، ومقدمه باللثة وبتخفيض مؤخر اللسان، وإقفال المجرى الأنفي، وفتح الأوتار الصوتية،"ويتصف الصوت المهموس بالرهافة والهمس، وهما صفتان تبعثان على التأمل والتقصي العميق"[10] وإن هذه الصفات تناسب حالت الأنين والوجد التي يعانيها الشاعر.

- **الهمزة:** تواترت (56 مرة) ومن المواقع التي ظهرت فيها (آلاء، أشياء، أحياء،ضوضاء، بيضاء، سوداء) ويدل اختيار الشاعر لحرف الهمزة على معان أساسية، وهي الحزن والرثاء والبث والشكوى، كما أنها تعد نبرة تشاؤمية طاغية على النص لدرجة أنها كانت بمثابة روي للقصيدة. "والتوقف الحنجري للهمزة هو الصوت المهموس الوحيد الذي ليس له نضير مجهور، لأن التوقفات الحنجرية تحدث بعرقلة انطلاق الهواء، وذاك بإطباق الأوتار الصوتية إطباقا تاما".[11] وهذه الطريقة في النطق لا تحدث ذبذبة كالتي تحدث للأصوات المجهورة الأخرى.
- **اللام** : وهو صوت صامت متوسط وأنفي, كما أنه صوت رنان جانبي. وقد تواتر في القصيدة (57 مرة) من ذلك نذكر (المتهدل، ليلة، الثقيل، المنازل، جميل، الحبال) وهذا التكرار أضفى ليونة في الوقع الموسيقي.وكان له دورا بارزا متحدا بدلالته.إذ أن هذا الصامت المنحرف كان له انسجام مع معنى الخطأ، الذي هو انحراف عن الصواب، وقد أحدث ذلك تجاوبا ونغما له أثر مهيمن على الأداء، وعلى شعور المتلقي.
- **الميم** :وهي صامت متوسط، وهو أنفي وجانبي وهي صوت رنان **Résonant** "وتحدث الأصوات الرنانة بتشكيل القناة الصوتية بدلا من تعويقها أو عرقلتها وفي إنتاج الأصوات الرنانة فإن خروج التيار الهوائي سواء من الفم أو الأنف لا يعترضه شيء"[12] وقد تواتر حرف الميم (61 مرة) ومن المواضع التي ورد فيها

(ممتلئا، المرتطم، مقدمك، مودعا، المغامرة) ويعكس هذا الصوت الشفوي والأنفي Nasal نغمة الحزن التي تجتاح كيان الشاعر. جراء يقينه بالمأساة التي تنتظر اللاعب. وعند النطق بهذا الحرف (الميم) تحدث ذبذبة في الأوتار الصوتية. وهذا ما يعكس الاضطراب الذي يعتري وجدان الشاعر، والنغمة المصاحبة لهذا الحرف تثير في المتلقي الحزن والشجن.

- **الواو** : وهو حرف لين تواتر في القصيدة (44 مرة) في مثل قوله (الوجوه، المنون، يبدو، نورها، الطبول) وقد سميت الواو حرف لين، لأن الصوت يمتد فيها، واحتملت المد لأنها سواكن اتسعت مخارجها حتى يجري فيها الصوت.

ونجد أيضا حرف" الياء" الذي تواتر (57 مرة) في مثل قوله (نبيل، يجتر، يقبع، صياحه، مصابيح، رشيق). أما" الألف" فقد تواتر (69 مرة) نذكر من ذلك (أمام، نائما، حساب، شاربا).و"لحروف المد وظيفة فنية صوتية، إذ تؤدي في كثير من الأحيان إلى تنوع النغمة الموسيقية، فهي ذات مرونة عالية، وتمتاز أصوات المد بوضوحها في السمع، فكثير منها يوحي بنداء ضمني"[13] ويتمثل هذا النداء الضمني بالنسبة للشاعر رغبتـــه في التنفيس عن حالة الحسرة والآهات.

وتهتم البنية الصرفية الأسماء، والأفعال والضمائر، حسب تواترها في القصيدة وإذا كانت القصيدة تتكون من أسماء، وأفعال وحروف فهذا يعكس مدى أهمية هذا المستوى في الدراسة الأسلوبية.

أ- بنية الأسماء :

يعرف الاسم بعدة علامات منها الكسرة، التنوين، دخول الألف واللام، وكذالك دخول حروف الجر. كما أن الظروف وأسماء الإشارة والأسماء الموصولة كلها أسماء. وقد أحصينا تواتر الأسماء في القصيدة كما هي مدونة في الجدول:

الأسماء	نكرة	معرفة	اسم فاعل	الصفات والنعوت
172	65	107	15	20

1 - **المعرفة:** من خلال الجدول نلاحظ أن المعرفة هي الغالبة على بنية الأسماء في القصيدة، حيث تواترت (107 مرة) نذكر منها :(العلم – المكان – الطبول – الملعب – الخطر – الجبال - الظلمة).

ويرجع هذا الاختيار الكثير لأسماء المعارف، إلى رغبة الشاعر إلى التعيين والقصد، فالشاعر يتحدث عن تجربة وفكرة يريد تبليغها وتقريبها إلى المتلقي، ولذلك استعمل الأسماء المعرفة.

وللتوضيح والتحديد أكثر ندرج الجدول الآتي:

نوع الاسم المعرفة	العدد
ضمائر منفصلة	07
أسماء إشارة	04
أسماء موصولة	02
المبدوء بأل التعريف	72
المضاف	22

2- **النكرة:** لم يكن استعمال النكرة في القصيدة كبيرا إذا ما قارناه بالمعرفة، غير أنه ورد في مواضع نذكر منها قوله (مرة – ليلة – ضوضاء - آلاء).

وتدل النكرة على المبهم، وهي الأصل. المعرفة فهي الفرع غير أن الشاعر لم يهتم بالمبهم في قصيدته، لأنه يسعى إلى إيصال فكرته إلى المتلقي، والمعرفة أصلح لذلك من النكرة.[14]

3- **اسم الفاعل:** يقوم اسم الفاعل بدور الفعل المشتق منه فإذا كان فعله متعديا فهو يحتاج إلى فاعل ومفعول به. أما إذا كان فعله متعديا فلا يحتاج إلى مفعول به. وقد تواتر اسم الفاعل في القصيدة (15 مرة) وهذا الاختيار المقصود من طرف الشاعر يعزز الحركية في القصيدة.

4- **الصفات والنعوت:** تواترت بشكل معتبر يقدر بـــ (20 نعتا). واختار الشاعر الصفات والنعوت عن وعي منه بأنها تطفي جمالا على النص، فضلا عن توضيحها لمواصفاتها، ونذكر على سبيل المثال قوله (العالم المملوء-جسمك النحيل-صمت نبيل-ملعب الواسع). وقد أكد الانزياح الموجود في الصفات فاعليته، وقدرته على خلق الجمال والإثارة، وذالك الانحراف الحاصل بين الصفة، والذي تم من خلاله خلق تلك العلاقات المألوفة بين الصفة والموصوف. كما في قول الشاعر: **صمت نبيل**

حيث زاوج "أحمد عبد المعطي حجازي" بين الصفة والموصوف في حقلين متباعدين، لأنه وصف الصمت بصفة تخص الإنسان (النبل).

ب- **بنية الأفعال:** يشترك الفعل بجانب الاسم في بناء وتكوين النص، فهو لا يقل أهمية عنه لذا قمنا بإحصاء الأفعال الموجودة في القصيدة. واختصرنا النتائج في الجدول التالي:

عدد الأفعال	الأفعال الماضية	الأفعال المضارعة	فعل الأمر
59	16	42	01

1- **الأفعال الماضية:** من خلال الجدول نلاحظ أن تواتر الفعل الماضي كان قليلا إذا ما قارناه بالفعل المضارع.

(فعل) بسيط	عام (استغراقي)	حاضر	مستقبل	مستمر	بعيد(كان+فعل)
05	04	02	04	01	00

ونذكر على سبيل المثال الفعلين (عرفت - صدقت)، وهما الفعلان الأخيران في القصيدة، واختارهما الشاعر لتبقى قصيدته صالحة لكل مكان وزمان، باعتبارهما فعلان يدلان على المستقبل حسب سياق القصيدة.و بصفة عامة استعمل الشاعر الفعل الماضي بمختلف أشكاله غير أنه لم يستعمل الماضي البعيد، لأنه بصدد الحديث عن فكرة مستمرة غير محدودة بزمن.

2- **الأفعال المضارعة:** استعملها الشاعر بشكل كبير، وهو الزمن الذي يخدم أفكاره، ويلبي احتياجاته النفسية. كما أنه يصلح أن يتحرك في دوائر زمنية أخرى. وقد أحصينا ذلك وفقا لمعطيات السياق الذي تفرضه القصيدة حيث: استعمل الماضي القريب مرة واحدة (01)، والماضي المستمر مرتان (02)، والحاضر ثمان مرات (08)، أما المستقبل القريب فاستعمله سبعة عشر مرة (17)، المستقبل البعيد مرتان (02)، والعام إحدى عشرة مرة (11).

إن اختيار الشاعر للمستقبل القريب في مثل قوله (تخطأ - تبتسم)، والعام في مثل قوله (تمتد — تبدي)، يجعل القصيدة متجددة، حيث تحظى بطابع العمومي الذي لا يتقيد بمكان وزمان، تماما كما أراد الشاعر.

ج - **نسبة الفعل إلى الصفة:** إن الكلمات التي تعبر عن حدث أو فعل تدخل ضمن دائرة ما يسمى بالتعبير بالحدث Active aspect أما الكلمات التي تعبر عن صفة مميزة لشيء ما، أي التي تصف هذا الشيء، تدخل ضمن دائرة ما يسمى بالتعبير بالوصف Qualitative aspect.

وبما أن الأفعال تواترت في القصيدة (59 مرة)، والصفات (20 مرة) فهذا يدل على شدة انفعال الشاعر، لأن زيادة عدد كلمات الحدث على عدد كلمات الوصف دلالة على شدة الانفعال (59 فعل > 20 صفة). كما أن نسبة الأفعال في القصيدة دلالة على الأسلوب الأدبي.

ولمعرفة نسبة الفعل إلى الصفة نجري المعادلة الآتية:

نسبة الفعل إلى الصفة = عدد الأفعال / عدد الصفات

20 / 59 = 2.95

نسجل ارتفاع (ن ف ص) في القصيدة وهذا دليل على كثرة الحركية في النص.

ترى الأسلوبية في دراسة المستوى التركيبي أهمية كبيرة لبحث الخصائص المميزة لمؤلف معين. وتنطلق الأسلوبية لتحليل من مسائل عديدة، كدراسة أطوال الجمل وقصرها، ودراسة أركان التركيب من مبتدأ وخبر وفعل وفاعل وما إلى ذلك. بمعنى أن الأسلوبية تنطلق في دراسة المستوى التركيبي من جزء من الجملة أو الجملة كاملة.

وبما أن دراسة التركيب واسعة جدا، إذا ما تناولناها بشكل عادي، اقتصرنا في دراستنا على الظواهر البارزة في القصيدة، والتي نبدأها بـــ:

أ- الانزياح على مستوى الروابط

1- **الوصل بحروف العطف:** يعرف الخطيب القزويني الوصل بقوله:"الوصل عطف بعض الجمل على بعض والفصل تركه"[15]. وهذا يعني استعمال حروف العطف العشرة (و- ف - ثم - حتى - أو - أما - أم - لكن - لا - بل)، يؤدي إلى الوصل والتخلي عنه يؤدي إلى الفصل.

والوصل يلعب دورا فعالا في البنية السطحية، أي على مستوى الشكل. والوصل خارجي المتواضع عليه. فكل سياق تركيبي يستعمل أدوات الربط لاستكمال بنائه السطحي، ودلالته العميقة.

وقد أحصينا ظاهرة الوصل في قصيدة "مرثية لاعب سيرك" فتحصلنا على النتائج التالية:

(24/و - 24/ ف - 3/ ثم - 4/ أو - 4/ أما، أم، بل - 0/ لكن، لا)

وقد لاحظنا استعمال حرف العطف "و" بشكل كبير. ولحرف العطف "و" سمات تعبيرية. إذ أنه يتسم بمداخلات عدة، وفي القصيدة يرتبط هذا الحرف بالمشاعر الساخنة والمتدفقة للشاعر، وذلك عندما يقول على سبيل المثال (الخوف والمغامرة)، وقد عنى أيضا حركة متلاحقة وسريعة مفعمة بالتدفق والحماسة، وتتابع خاطف أشبه بموج البحر.[16] وذلك عندما يصف أداء اللاعب في قوله:

وأنت في منازل الموت تلج عابثا مجترئا

وأنت تفلت الحبال للحبال

تركت ملجأ وما أدركت بعد ملجأ

كما أننا نجد الحرف نفسه "و" يقودنا إلى التؤدة والتمهل "وكأنه يوحي بالأسى أو النوح المحمل بالشجن".[17] مثال ذلك قول الشاعر:

وتصبح الأقدام والأذرع أحياء

وتمتد وحدها

وتستعيد من قاع المنون نفسها

وستعمل الشاعر حرف الواو عند وصفه للخطأ المنتظر وكان الحرف في كل مرة يتبع بالضمير "هو" حيث يقول (وهو جليل — وهو مختال — وهو خفي)، وذلك لأنه متلهف لوصف الخطأ، فلا يؤثر تراخيا أو ترتيبا بل يورد هذه الجمل الحالية متتالية.

- أما حرف العطف "أو" فلم ينل حضه مقارنة بحرف العطف "و". غير أنه وجد في أربعة مواضع في قوله (أسرع أو أبطأ) وهي هنا تفيد التغيير ، ولكن النتيجة في النهاية هي حدوث الخطأ ، أي أن هذا التخيير يقود إلى نفس النقطة.

أما قوله: في هذه الليلة! أو في غيرها من الليال.

فهو هنا يعني تقسيم، فالخطأ قد يقع في هذه الليلة أو في غيرها. لأن الزمان غير محدد ولكن وقوعه محتم مهما طال ذلك الزمان أو قصر.

- وفيما يخص حرف العطف "الفاء" وقد ورد في ثلاث مواضع (فهو جميل) (وهو محتال، فيبدو نائما) (فيجمد الرعب على الوجوه لذة). والعطف هنا لأجل التراخي الذي يعمد إليه الشاعر في بعض المواطن يقدم لنا وصفا لمشهد معين.
- " ثم" تكررت مرتين: وقد أفادت الترتيب:

و يملأون الملعب الواسع ضوضاء.

ثم يقولون: ابتدئ !

وذلك أن المشهد يقتضي انتشار الفوضى في القاعة أولا وبعدها بزمن غير محدد يطلب هؤلاء المتحمسون من اللاعب أن يبدأ عرضه.

- وقوله:

مودعا. يطلب ود الناس بصمت النبيل.

ثم تسير نحو أول الحبال،

يستحضر الشاعر هنا المشهد ويعيشه بأدق تفاصيله، وذلك أن الصمت والتركيز يسبق السير نحو الحبال، وعليه وضع الشاعر حرف العطف "ثم" عن وعي واختيار.

- لكن، لا: وردت مرة واحدة، وذلك بصدد إخبارنا بما يجيش في نفسه ويرثي عمره الجميل، وكان في ذالك مندفعا ومستعجلا، فلم يوظف (لكن – لا) لأنه لا يريد استدراكا ولا نفيا.

2- **الفصل:** إن "الفصل لا يحتاج من المنشئ إلى أداة، لأنه كما يقال عدم، والعدم سابق الوجود أما الوصل فلا بد له من فنوات ربط تبرز هيئته وشكله

الخارجي" [18]. وقد يعني الفصل نطق الجمل والكلمات كما تبادرت إلى الذهن دون محاولة ربطها أو تنسيقها.

استخدم الشاعر "أحمد عبد المعطي حجازي" الفصل في مواضع عديدة نذكر منها قوله: (سوداء بيضاء – مستقيما مومئا – مستقرا هادئا – وحيدتا معتذرة – شاربا ممتلئا – على الجسم المهيض المرتطم). وهذا يدل حالة شعورية متعلقة بالشاعر، فعندما يتخلى الشاعر عن الربط أو العطف في فوله: (سوداء بيضاء) فهو في عالم يستفيد فواصله روابطه من الواقع النفسي له، والذي يوازي حالة غضب وخوف. وفي حالة التفكك هذه يستغني الشاعر عن الوصل في الفضاء النصي، إلا في المواضع التي يؤدي فيها الوصل دور دلاليا. [19]

3– **حروف الجر:** كثرت حروف الجر في القصيدة، حيث بلغت (38 حرفا). والجدول التالي يوضح تواتر حروف الجر في القصيدة.

حروف الجر	عدد تواترها في القصيدة	حروف الجر	عدد تواترها في القصيدة
في	14	من	02
على	08	عن	02
الكاف	07	الباء	01
اللام	03	حتى	01

– إن تواتر حرف الجر (في) كان كثيرا، وقد استهل به الشاعر قصيدته في قوله:

في العالم المملوء أخطاء

وكذلك في قوله:

في أي ليلة ترى يقبع ذلك الخطأ

في هذه الليلة أو في غيرها من الليال

حين يغيض في مصابيح المكان نورها وتنطفئ

وقد أفاد الحرف في هذه المواضع الظرفية، فالشعر مهتم في قصيدته بالزمان

والمكان المجهول الذي سيقع فيه الخطأ. وإن تكرار حرف الجر "في" يوحي للمتلقي بالحيرة والبحث، وما أضفى عليه هذه الميزة هو اقترانه بالاستفهام، الذي خدم حرف الجر بشكل إيجابي، أثر في المعنى وفي جمال النص.وبصفة عامة نلاحظ على القصيدة كثرة الروابط، فلو جمعنا حروف العطف وحروف الجر لوجدنا النتيجة الآتية: 35 (حرف عطف) + 38 (حرف جر) = 73 (حرف ربط). وهذا يدل على تماسك النص المفعم بالشحنات الشعورية، والأدوات الجمالية.

ب - الانزياح على مستوى الأسلوب

1- الانزياح على مستوى الأسلوب الإنشائي

يقع الأسلوب الإنشائي في مستويين بنائيين، مستوى إنشائي طلبي، وهو ما يستدعي مطلوبا، ويجري في أساليب متعددة كالتعجب والقسم والرجاء وأساليب المدح والذم.

ومستوى إنشائي طلبي وهو ما يستدعي مطلوبا غير حاصل وقت الطلب، ويقع أسلوبه في قنوات خمس هي: الاستفهام - الأمر - النهي - النداء - النفي.

والجدول التالي يبين تواتر الأسلوب الإنشائي في القصيدة.

الأسلوب الإنشائي الطلبي	نوعـــه	الأسلوب الإنشائي الطلبي	نوعـــه
في أي ليلة ترى يقبع ذلك الخطأ	استفهام	في أي ليلة ترى يقبع ذلك الخطأ	استفهام
في هذه الليلة!	استفهام	وتبتسم!	استفهام
ابتدئ!	أمر	ألا تخطئا	نهي

نلاحظ أن أساليب الإنشاء في القصيدة تجاوزت دلالتها التقريرية النمطية إلى فضاءات تعبيرية جسدت الصياغة الفنية المتميزة لدلالته الثرية بالمعاني.

وللأسلوب الإنشائي الطلبي في القصيدة طاقة داخلية، وذلك بتجاوزه إلى فضاءات دلالية تتعدد فيها الألوان والأشكال، مما يمنح المتلقي فرصة الإبحار خارج الحدود النمطية.

فالشاعر عندما يقول مستفهما:

في أي ليلة ترى يقبع ذلك الخطأ.

فكل من (أي – ترى) تحملان في الظاهر طلبا واستفهاما غير أن الشاعر في الفضاء الدلالي لا يبحث عن جواب، بل هو استفهام يرمز إلى الحيرة. و"الاستفهام أسلوب من الأساليب الإنشائية ويعني طلب العلم بشيء لم يكن معلوما من قبل. وهو في حقيقته الدلالية التركيبية، تحويل تركيب إخباري إلى استفسار، باستعمال أدوات خاصة وتنغيم معين، أو الاكتفاء بالتنغيم أحيانا".

و"أي" يطلب بها تعيين أحد المشتركين في شيء يعمهما، وهي في المعنى بحسب ما تضاف إليه، فيستفهم بها عن الزمان و المكان كما في قوله :

في أي ليلة ترى يقبع ذلك الخطأ

ويحدد النمط كالآتي: أي + اسم مؤنث + (ترى) + فعل مضارع + اسم إشارة (فاعل) + بدل.[20]

ويبدو الانزياح في تكثيف أسلوب الاستفهام من خلال النمط في إضافة كلمة(ترى). أما الاستفهام من خلال التنغيم، فيظهر في قوله: **(في هذه الليلة!)**

(وتبتسم!)

الأسلوب الخبري	غرضه	الأسلوب الخبري	غرضه
هوى وغط الأرض أشلاء!	الوعظ	حذاب كأفعى،	التقبيح
يسحب الناس صياحهم،	التحذير	ورشيق كالنمر!	التقبيح
على مقدمك المفروش أضواء!	التحذير	وهو جليل!	الوعظ
تفلت الحبال للحبال.	التحذير	إذ تعرض الذكرى!	النصح
تركت ملجأ وما أدركت بعد ملجأ.	التقبيح	حين تدور الدائرة!	التذكير
		صدقت النبأ!	الاستعطاف
فهو جميل!	التقبيح		

والأمر في قوله: (ابتدئ!) غير أن الملاحظ على هذه الأساليب الإنشائية أنها تنتهي بعلامة تعجب (!). وهذا الانزياح و الازدواجية التي يحملهما الأسلوب الإنشائي الطلبي يعد ظاهرة متميزة.

2- الانزياح على مستوى الأسلوب الخبري:

الخبر كلام يجري في قناتين، ويحتمل خارج حدود التركيب الصدق أو الكذب، والخبر كل قول أفاد به المستمع بما لم يكن عنده. وللأسلوب الخبري أغراض تفصح عنها السياقات والنظم التركيبية، والجدول يوضح تواتر الأسلوب الخبري وغرضه في القصيدة. من خلال الجدول نجد أن الأسلوب الخبري قد تواتر بشكل معتبر، وأن أغراضه متنوعة.

فعندما يقول: وهو جميل! الشاعر يصف الخطر بالطاووس الجميل، ولكنه لا يقصد الجمال بل يقصد تقبيحه. وهذا ما يدل عليه التعجب الذي يلي الجملة (!) . وهذا الازدواج والتركيز على إحساس التعجب الذي ينتقل إلى المتلقي عبر الأسلوب الخبري الذي هو لغة داخل لغة، تثير في النفوس المتعة، وتحرك الوجدان.

الصورة image، هذا المصطلح الذي أصبح يطلق على العديد من أشكال التعبير البلاغية، صار وثيق الصلة بكل ماله علاقة بأشكال التعبير المجازية، من تشبيه واستعارة وغيرهما.

وينبغي أن ننبه ـــ في مقامنا هذا ـــ أننا نتحدث عن الصورة التي هي تعبير لغوي أو زخرف أسلوبي. وقد عرفت كارولين سبيرجون Karoline Spirgeon الصورة بقولها : "أنها الكلمة الوحيدة الصالحة لتشمل على كل نوع من أنواع التشبيه. وعلى كل ما هو في الحقيقة تشبيه مكثف أي استعارة ...

الصورة = التشبيه + الاستعارة"(21).

جدول يوضح تواتر الأسلوب الخبري وغرضه في القصيدة.

وعليه تكمن قيمة الصورة الفنية في كونها طريقة في الكلام أكثر إثارة من

الكلام العادي. وقد تم إحصاء الصور الموجودة في القصيدة. ونبدأها بـــ:

أ- الانزياح على مستوى الصورة الاستعارية:

تعرف الاستعارة بأنها "استخدام الوحدة اللغوية خارج حدودها التي وضعت أصلا لها. مع ضرورة وجود قرينة ملفوظة في النص، أو ملحوظة في السياق، تمنع من إرادة الدلالة الوضعية الأصلية"[22]. ويمكن القول أن الاستعارة تشبيه مختزل، وقد تواترت الصورة الاستعارية في "مرثية لاعب سيرك" 15 مرة. وذلك في مثل قوله :

ويملأون الملعب الواسع ضوضاء

حيث شبه الملعب بالكأس، وحذف المشبه به وأبقى على شيء من لوازمه (يملأون) على سبيل الاستعارة المكنية. وعليه "تقدم الاستعارة للمخيلة شيئين في وقت واحد، هما المعنى الوضعي للفظ، والمعنى الذي ينبه إليه بواسطة الأول في الفكرة".[22] وهنا يبرز ثراء الصورة وكثافتها.

نلاحظ عند تتبع البناء الاستعاري المتكون من ثلاث مراحل، مرحلة إخراج الوحدة اللغوية من منطقة الدلالة المجردة إلى الصورة المحسوسة. ومرحلة التحويل التي أكسبت الصورة الصامتة والجامدة قوة الحركة والحيوية. ومرحلة التركيز على التكثيف عن طريق تفخيم الصورة. نلاحظ مدى قدرة الشاعر التعبيرية على خلق الانزياح في الأسلوب الاستعاري، والذي يظهر في المستوى العميق للتركيب، والذي يعكس في نفس الوقت حالة الشاعر المضطربة، غير المطمئنة؛ حيث يحاول أن يشخص ويجسد ما هو محسوس، وينقله إلى المتلقي الذي يتفاعل مع الصورة الاستعارية تماما كما يتفاعل الشاعر الخائف المحتار في قوله:

يرتبك الضوء على الجسم المهيض المرتطم

ويتجلى اضطراب الشاعر في هذه الصورة الاستعارية لاختياره للفظة (يرتبك) لأن الارتباك إحساس يختلج النفس البشرية وليس الضوء ، وهكذا تنقل

حالة الارتباك التي يعاني منها الشاعر إلى المتلقي بشكل جميل، حيث أنه لم يصرح بذلك، بل غلف شعوره في صورة جميلة ومعبرة.

ب- الانزياح على مستوى التشبيه

يعد التشبيه فنا تعبيريا ،وقد تواتر هذا النوع من الانزياح في "مرثية لاعب سيرك" (11 مرة). وهذا يدل على تركيز الشاعر على الدلالة الوضعية؛ أي دلالة المطابقة، وقد سعى الشاعر لإظهار صفة المشبه، والذي كان يعود على الخطأ في (5 مواضع)، وذلك عن طريق مقابلتها بصفة مماثلة هي صفة المشبه به. وهذا توضيحا وإبرازا لها.

كما أنه استعمل في كل أشكاله التعبيرية للصورة، الأدوات الأصلية ("الكاف" 4 مرات، "مثل" مرتان، "كأن" 4 مرات) و لم يستعمل الأدوات الفرعية، حرصا منه على الدقة في التصوير. لكنه عمد إلى جعل تشبيهاته غنية، وكثيفة، وهذا ما يفسره التمثيلي المنتزع من صور متعددة.

والذي تواتر ثلاث مرات في القصيدة مثال ذلك قول الشاعر:

حين تلوح مثل فارس يجيل الطرف في مدينته

مودعا. يطلب ود الناس، في صمت نبيل

فلاعب السيرك يبدو كالفارس، في عدة مشاهد، في إجالة الطرف، وفي توديعه لمعالم مدينته، وفي صمته الذي يعكس نبله وشهامته. وهذه الصورة التمثيلية تجعل المتلقي يشعر بغناء الصورة وجمالها.

قدم الشاعر في تشبيهاته وجه الشبه في (7 مواضع) وهذا أمر ملفت للانتباه، يجعل المتلقي يهتم بوجه الشبه الذي يريد المرسل التركيز عليه، والذي يحرص على وضعه في صدارة الصورة. من ذلك نذكر قوله:

رشيق كالنمر

مزج الشاعر في تشابيهه بين غرضين؛ فهو يصف الخطأ بغرض التزيين عن

طريق المشبه به الذي يوحي بذلك. كقوله:

فهو جميل

كأنه الطاووس،

جذاب كأفعى،

وقد تقصد الشاعر هذا المزج، وكأنه يريد من خلال ذلك القول للمتلقي أن الخطأ يبدو جميلا كجمال الطاووس، ولكنه في حقيقة أمره يخفي خطرا قاتلا، كالسم الذي تخفيه الأفعى الجذابة.

جـ- الانزياح على مستوى المجاز المرسل

يعرف المجاز المرسل بأنه مجاز لغو علاقته غير المشابهة، مع قرينة مانعة من إرادة المعنى الأصلي. وقد تواتر في القصيدة (7 مرات)؛ حيث اهتم الشاعر بالمجاز المرسل الذي علاقته الكلية في أربعة مواضع. من ذلك نذكر قوله:

ترفـــع كفيك على رأس الملأ

استعمل الشاعر في هذا القول المجاز المرسل، الذي علاقته الجزئية في موضعين، في لفظة (كفيك) "والكف: اليد أو الراحة مع الأصابع".[23]

وقد تعني في المثال الكف بما فيها من راحة وأصابع، إضافة إلى الذراع، بل إنها تعني جسم اللاعب ككل عندما يتموضع فوق الخيط المعلق. أما الموضع الثاني فيكمن في قوله (رأس الملأ)، فذكر الرأس ويقصد به رؤوس الجماهير ككل، والجمهور عبارة عن أشخاص لهم أجسام كاملة، وليس رؤوسا منفصلة عن الأجسام.وفي قوله :

يجير الطرف

ذكر الطرف وهو مفرد في حين أن الشخص يجيل عينين اثنتين لا طرفا واحدا. و"الطرف هو العين".والملاحظ على المجاز المرسل الذي علاقته الجزئية، والمجاز المرسل الذي علاقته الكلية المتواتر مرتين، أنه استند إلى ما هو مرئي

وملموس، وعليه ابتعد الشاعر عن كل ما هو معنوي، كأن تكون علاقة المجاز السببية أو الحالية.

وهذا ما يجعل المتلقي يستحضر كل ما له علاقة بالموقف، فقوله (ترفع كفيك على رأس الملأ)، يجعل المتلقي يركب الصورة كاملة، وضعية اللاعب وهو يحاول الوقوف على الحبل، ونظر الجمهور إليه بخوف ودهشة، دقات القلب، ارتجاف اللاعب ثم انتصاره عند رفع كفه على مرأى من الجمهور. كلها مشاهد وصور يستحضرها المتلقي انطلاقا من لفظة (كف).

د- الانزياح على مستوى الكناية

يقول عبد القادر الجرجاني في الكناية "هي اللفظ يطلق والمراد به غير ظاهره"[24]؛ لأن الأصل في اللفظ أنه وضع لمعنى واحد، واضح ومدرك في الذهن، ولكنه قد يخرج إلى معنى مجازي، وبالتالي تكون الكناية نقطة تقاطع دائرة الحقيقة بدائرة المجاز، وذلك يعني أن الكناية في نهاية الأمر هي عبارة عن دال يشغل مدلولين"؛ مدلول حقيقي ومدلول مجازي. وقد استعمل الكناية (8 مرات). ونجد ذلك في مثل قوله:

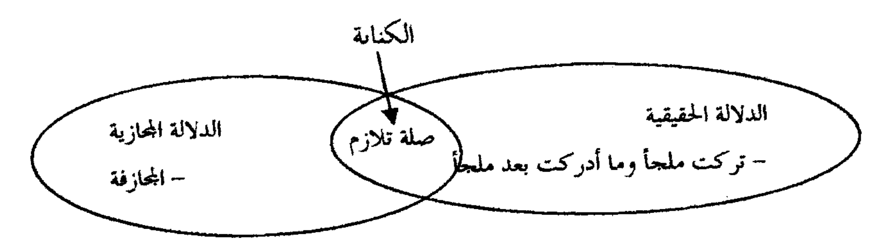
تركت ملجأ، وما أدركت بعد ملجأ

وهي كناية عن صفة المجازفة والمغامرة.

إن الكناية ترتبط بالاستعارة ارتباط الخاص بالعام؛ فكل كناية استعارة. وعليه نلمس ثراء الصورة التي تقدمها الكناية للمتلقي. ولعل استعمال "أحمد عبد المعطي حجازي" للكناية بمثابة امتداد للصورة الاستعارية. والصلة بين الدلالة الحقيقية، والدلالة المجازية في الأسلوب الكنائي، هي صلة تلازم.

ونلمس في ذلك رغبة الشاعر في مد جسور تواصل بين الحقيقة والمجاز، عن طريق الكناية، ولكنه يضل يستقي جمال أسلوبه من الواقع.

ويمكن تمثيل الكناية المعطاة كمثال في الشكل التالي الذي يوضح التقاء دائرة



الحقيقة بدائرة المجاز في السطر 30 من القصيدة:

وهكذا يقرب الشاعر الفكرة من خلال الكناية التي ترمي إلى التقريب بين المتباعدين، لتلطيف حدتهما، والسعي إلى مجانستهما، وبهذه الطريقة التعبيرية، يصل المعنى الذي أراده بطريقة لا تزعج عواطف المتلقي، ولا تؤذي ذوقه، بل تكتسي جمالا يتجلى في الصورة التي تبعثها الكناية، بابتعادها عن التصريح، الذي قد يخدش مشاعر المتلقي.

كما أن الكناية تصور لنا المعنى مقرونا بالبرهان، فيكون ذكر الشيء ودليله، أوقع على النفس، حيث ينقلنا الخيال إلى البحث عن ما يقتضيه هذا البرهان، من معنى خفي مقصود، يدركه المتلقي عن طريق الاستنتاج الذهني، والإدراك التصوري.

يعد المستوى الدلالي أحد أهم المستويات،التي يعتمد عليها الدرس الأسلوبي في التحليل. "وفيه يتناول المحلل الأسلوبي، استخدام المنشئ للألفاظ، وما فيها من خواص تؤثر في الأسلوب، كتصنيفها إلى حقول دلالية، ودراسة هذه التصنيفات وما تمثله من انزياحات في المعنى"(25)، أي دراسة الألفاظ الغريبة على النص، والتي لها دلالة أسلوبية.

أ- الحقول الدلالية

ونبدأها بحقل المترادفات، وفي النص مجموعة من الحقول الدلالية، ويمكن أن نضع كل كلمة وفق الحقل الذي تتماشى معه.

1- **حقل الألفاظ المترادفات** : ويتبين من خلال الجدول التالي :

حقل الألفاظ الدالة على أسماء الحيوانات أو ما تعلق بها	الحيّات ـ الأفعى ـ القطط ـ الأسد ـ النمر ـ الطاووس ـ طيرا ـ الوحش يقبع(3) ـ تلوت ـ توحشت ـ تعاركت ـ يجتر ـ روضت ـ الوثبة ـ رشيق
حقل الألفاظ المستقاة من القرآن الكريم.	المنون ـ المستعرة- آلاء(2)- الكف ـ إشفاقا ـ حليل ـ مختال- عبثا- غفل- دائرة(2)- النبأ- ود- نور.
حقل الألفاظ الدالة على العنف	توحشت- تعاركت- المدمرة- هوى- أشلاء- الحجر- المنحدرة- تنغرس- خنجر- لص- المرتطم- المتهدل- الكسير- مجترئا- المرعب
حقل الألفاظ الدالة على الألم والحزن	سوداء- افترقت- الموت- العبث- تركت ملجأ- ما أدركت بعد ملجأ- الإشفاق- الظلمة- الثقيل- النحيل- الخطأ(5)- يغيظ- تنطفئ- صياح- مودعا- صمت(2)- الخوف- المغامرة- وحدها- المنون- الخطر- وحيدة- معتذرة- الذهول- يرتبك- المهيض.

- **حقل الألفاظ الدالة على الحيوانات**

نلاحظ أن الشاعر استعمل من الطبيعة جزءا محددا ألا وهو "الحيوان"، إذ ذكر أسماء 8 حيوانات، كما وظف جملة من الأفعال المتعلقة بها. وهذا الاستعمال ملفت للانتباه، يدل على أن الشاعر يحاول وضع الخطأ في أدنى مرتبة (وهي مرتبة الحيوان)، رغم أنه ذكر من الحيوانات جل الصفات الحسنة التي تميزها، كقوله:

فهو جميل

كأنه الطاووس

وقوله:

جذاب كأفعى

ورشيق كالنمر

وهو جليل

كالأسد الهادئ ساعة الخطر.

ولكن رغم ذلك تظل دون عقل، وتظل هذه الحيوانات خطيرة تماما كالخطر الذي يتربص باللاعب.

- حقل الألفاظ المستقاة من القرآن الكريم

استعمل الشاعر قرابة (14) لفظا مستوحى من القرآن، وخاصة لفظة (آلاء) التي كررها مرتان والتي تعني القدرة، وهي لفظة مكررة في القرآن، في سورة الرحمن (31 مرة)، وهذا يدل على شدة تأثير هذه الكلمة، ووقعها على النفس، وقد استعملها الشاعر للتأثير في المتلقي.

أما استعماله لكلمة "النبأ" فنجد هذه الكلمة في سورة النبأ. قال تعالى: ﴿عم يتساءلون، عن النبأ العظيم، الذي هم فيه مختلفون﴾.

واستعمل الشاعر كلمة "ود" في قوله:

مودعا. يطلب ود الناس، في صمت نبيل

و لم يستعمل "حب" رغم أنها ترادفها.

ونجد كلمة "مختال في القرآن في سورة لقمان. قال تعالى: ﴿ولا تصعر خدك للناس ولا تمش في الأرض مرحا إن الله لا يحب كل مختال فخور﴾.

وهذه الألفاظ تدل على تمسك الشاعر بالدين، وإذا كان لكل هذه الألفاظ الفصيحة تأثير في القرآن فلا شك أنها ستحتفظ بقوة تأثيرها. وقد وظفها الشاعر عن وعي واختيار، ويتجلى الاختيار بشكل واضح في لفظة (ودّ) = (حبّ) حيث اختار لفظة (ود) على لفظة (حب) رغم أنها لا تؤثر على الوزن.

- **حقل الألفاظ الدالة على العنف**

وجد في القصيدة (15) لفظا دالا على العنف، وأبزها لفظة "المرتطم"، إنها لفظة قوية شديدة الوقع على الأذن وعلى النفس. ولعلها اكتسبت هذه القوة من تجاور حرفي (الطاء والميم)، التي توحي بالصوت الذي يصاحب عملية الارتطام.

كما نجد كلمة "خنجر" والتي ترتبط بصورة الطعن والقتل. كما نجد كلمة "أشلاء" وهي أمر ناتج عن الارتطام و"الهوي".

وقد وظف الشاعر هذه الألفاظ ذات الدلالة الواحد للتأثير في المتلقي، وجعله يشعر بما يشعر به من خوف، ورعب. ولعل توظيفه لهذه الألفاظ مقصود، أي أنها وضعت تدعيما للألفاظ الدالة على الألم والحزن، وهي الألفاظ التي شغلت أكبر حيز في القصيدة (33 لفظا).

وهكذا يتكامل الحقلان، وتتواشج الألفاظ لتقنع المتلقي بهول الفاجعة ومرارتها.

2- **حقل المتناقضات** : وقد تم إحصاؤها في الجدول التالي:

الكلمة	نقيضها في القصيدة	الكلمة	نقيضها في القصيدة
أسرع	أبطأ	فنك، منتشيا	مذهولا، المرعب
تنطفئ، يغيض	مصابيح، نور	تبتسم	صدقت النبأ
أحياء	المنون(2)	آلاء، لذة	فيجمد الرعب
سوداء	بيضاء	هادئا	يرتبك
تعاركت	افترقت		

إن الحقل الدلالي لكلمة يتمثل في الكلمات التي لها بتلك الكلمة علاقة ما، سواء أكانت علاقة ترادف، أم تضاد، أم تقابل. قد استخرجنا في الجدول الكلمات

التي تتضاد وتتقابل، حسب ما يفهم من سياق القصيدة. ومن المهم معرفة كيفية عمل هذه الكلمات في البناء الداخلي للنص.

تتحول الكلمات الدالة على الارتياح والفرح إلى رمز للأسى والحزن، لأن الشاعر لا يدع لتلك الكلمات مساحة تبدو فيها على طبيعتها، بل يسوقها بغرض تصعيد مشاهد الحزن.

فكلمة "المصابيح توحي بالنور وبالبهجة، لكنه حصر الكلمة بين فعلين يقتلان فيها كل معانيها الجميلة (يغيظ.. مصابيح.. تنطفئ).

وحتى الابتسامة في قوله: **وتبتسم !**

وهي ابتسامة اليائس الحزين، حيث يطابق هذا المشهد المثل العربي "شر البلية ما يضحك" وهكذا تبدو القصيدة كتلة ملتهبة من الكلمات الحارقة المرة، التي لا تدع بصيص أمل يفلت من جناباتها.

ب- الرمز Symbole: يعتبر الرمز من الأساليب التي عمد إليه الإنسان منذ أقدم العصور، للتعبير عن خلجات نفسه. وتعرف "كرستيفا" الرمز بأنه "الخطاب الواصف" وذلك لأن الرمز ينقل الحقائق كآلة التصوير. ونجد قاموس لالاند Laland يعرفه بأنه" ما يمثل شيئا آخر بفضل توافقهما القياسي"[27]، والرموز التي استقيناها من القصيدة هي:

الملعب: وظف الشاعر"الملعب" كرمز دال على الحياة، حيث يرمز الملعب الصغير، الذي يقام فيه العرض الفني للاعب السيرك، والجمهور الموجود، بملعب الحياة الواسع، وما فيه من بشر. وتكمن جمالية الرمز في القياس، فهو مقرب من المتلقي الذي يكون جزءا من ملعب الحياة.

2- **الأسد**: كثيرا ما شكلت الحيوانات زادا لا ينضب، للأدباء والشعراء، وذلك لما يتوفر في هذه الكائنات من صفات تعبر عن ما يختلج المبدع.

وقد اختار "أحمد عبد المعطي حجازي" رمز الأسد، ملك الحيوانات، الدال على القوة والعظمة.

وقد اختاره من قبل الملك "خفرع" رمزا لدولته وعصره. وأقام "السفنكيس" "أبا الهول" ـ هو ممثل خفرع ـ على جسد رابض، دلالة على القوة، ويرمز الرأس إلى العقل والتفكير. "ولعل تأثر الشاعر المصري بهذه الرموز العائدة إلى الحضارة الفرعونية، جعله يوظف رمز الأسد، ليدل على الخطأ القوي الذي يفتك باللاعب، ويشد انتباه المتلقي.

3- **الأفعى**: استعمل الشاعر لفظ "الأفعى"، كما استعمل اللفظ "الحيات"وهذه الزواحف الخطيرة اتخذها فرعون مصر "رمسيس الكبير"، رمزا لملكه وحكمه، ووضعها في أعلى تاجه. وهذا الرمز العائد إلى الحضارة الفرعونية، دال في القصيدة على خطورة الخطأ وعلى سرعته. وقد اختار الشاعر ذكر الأفاعي والحيات، لأنها أمور مستقبحة لدى المتلقي تشعره بالخوف.

4- **رفع الكف**: إن رفع الكف دلالة على الانتصار، ولكن رغم دلالة هذا الرمز في القصيدة على انتصر لاعب السيرك، وتأديته في دوره بنجاح ،إلا أنه يحمل في جوفه دلالة الانهزام . ولا تظهر هذه الدلالة إلا في نهاية القصيدة، حين يلقى اللاعب حتفه. وعليه يبرز تميز "عبد المعطي حجازي" في استعماله لهذا الرمز، وفي قدرته على جعل الرمز يدل على عكس ما وضع له. وهو انزياح أضفى جمالا على القصيدة.

5- **أضواء**: كثيرا ما ارتبط رمز الضوء، والأنوار بالشهرة. فنقول أن فلانا مسلط تحت الأضواء. دلالة على اهتمام الناس به، وعلى شهرته.

وفد وظف هذا التركيب الرامز اللاعب السيرك المعلق على الحبل. غير أن هذا الرمز لم يعكس بحق شهرة اللاعب، بقدر ما حمل في جوفه دلالة عكسية. فالأضواء المسلطة على مقدم اللاعب تعكس موفقا مليئا بالرعب والخطر، كما أنه

يرمز إلى ارتداد الشخص إلى ذاته بعد انسحاب الضوء. ويذهب أصحاب المذهب الرمزي "أن الشاعر يستطيع أن يعبر عن العالم الداخلي من خلال العالم الخارجي، أي من خلال المادة، ولكنها ليست إعادة الحسية ولا الفعلية ولا العلمية، وإنما هي المادة الروحانية."[28] أي المادة التي يستنبطها الشاعر، ويلج إليها بعيدا عن غلافه الخارجي. وهذا ما نلمسه في توظيف الشاعر لرموزه، التي ولج إلى روحها، واستقر في قلبها وقلب المتلقي.

خاتمــــة:

من خلال تحليلنا لقصيدة "مرثية لاعب سيرك"، عبر مستويات التحليل توصلنا إلى جملة من النتائج نختصرها في النقاط التالية:

- قدرة الشاعر الفذة على خلق صورة غير متوقعة، حيث نسج من صورة اللاعب في السيرك عبرة قد لا يهتدي إليها آلاف المتفرجين، الذين يستمتعون بالعروض البهلوانية في قاعة السيرك، ويكتفون بالدهشة والمتعة.وهذا الانزياح يجعل من "أحمد عبد المعطي حجازي" له بصمته الخاصة في نظرته للوقائع والواقع.
- قدرة الشاعر على إظهار مشاعره في دفق الموسيقي هادئ بعيد عن الصخب ومليء بالتؤدة والتروي، والآهات التي يترجمها المد في المقاطع الطويلة، و التي تناسب نفسيته الحزينة.
- جعل الشاعر مرثيته تعج بالحركة والحيوية من خلال كثرة توظيف الأفعال.
- أفكار الشاعر عامة، وموجه إلى كافة الشعوب بطريقة تتيح لقصيدته أن ترقى إلى مصاف العالمية.
- يبدو الشاعر من خلال المرثية رومانسيا، حيث استعان بمظاهر الطبيعة، غير أن تركيزه على جانب محدد منها (الحيوان) يعد سمة أسلوبية بارزة.
- إن استعمال الرمز المستقى من الحضارة الفرعونية، دلالة على ثراء الصورة،

وكثافتها، والتي تترك أثرا طيبا لدى المتلقي. وإن استخدام أدوات التصوير والترميز تعمق الوعي، وتجعله على قدر كبير من التماسك والشفافية، التي تمنح القارئ القدرة على تحديد الموضوع الجمالي. والمظاهر الحيوية للقصيدة.

- القصيدة مشبعة بفكرة فلسفية مفادها أن الإنسان مسير، وليس مخير، لأن الشاعر منذ بداية القصيدة أن اللاعب سيخطئ، وأن الخطأ حاصل لا محالة، وهو الخطأ الذي أدى بلاعب السيرك (الرمز) إلى الموت المحتم، وهنا تبرز فكرة الجبر والاختيار التي شغلت فكر العديد من الفلاسفة.

الهوامش

* أحمد عبد المعطي حجازي : ديوان مرثية للعمر الجميل، مكتبة الأسرة، مصر، 2003.

1- صلاح فضل: نبرات الخطاب الشعري، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة 1، 1998، ص 12.

2- المرجع نفسه، ص. ن.

3- إبراهيم رماني: "دخل إلى الأسلوبية"، مجلة آمال (الجزائر)، عدد 61، سنة 1985، ص 41.

4- عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، تونس، ط2، 1982، ص 80.

5- نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ج1، ط1، 1997، ص 62.

6- مصطفى السعدني : البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، منشأة المعرف، الإسكندرية، مصر، ص 173.

7- أماني سليمان داوود : الأسلوبية والصوفية، وزارة الثقافة عمان، الأردن، 2001، ص 75.

8- مصطفى السعدني: البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، ص 36.

9- عبده الراجحي: مبادئ علم اللسانيات الحديث، دار المعرفة الجامعية، جامعة الإسكندرية، مصر، ص 223.

10- المرجع السابق، ص 229.

11- عبد القادر عبد الجليل: الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، دار صفاء، عمان، ط1، 2002، ص 154.

12- المرجع نفسه، ص 185.

13- المرجع نفسه، ص 126.
14- عبد القادر عبد الجليل: الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، ص 351.
15- رجاء عيد: البحث الأسلوبي معاصرة وتراث، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، ط1، سنة 1993.
16- المرجع نفسه، ص 37.
17- عبد القادر عبد الجليل: الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، ص439.
18- عدنان بن ذريل : الأسلوب والبلاغة، مجلة المعرفة، إصدارات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، سوريا العدد 132، 1973، ص 24.
19- محمود المسعدي: القاموس الجديد للطلاب، معجم عربي مدرسي ألفبائي. المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط7، سنة 1991، ص247.
20- المرجع نفسه، ص 246.
21- عبد القادر الجرجاني: دلائل الإعجاز، موفم للنشر، طبع المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة الرغاية، الجزائر، 1991، ص 79.
22- محمد الصغير بناني : النظريات اللسانية والبلاغية والأدبية عند الجاحظ، من خلال البيان والتبيين، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983، ص 325.
23- بشير تاوريريت: محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر، دار الفجر للطباعة والنشر، الجزائر، ط 1، سنة 2002، ص 193.
24- صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، الكويت 1992، ص 185.
25- يوسف أسعد داغر: معجم الأسماء المستعارة وأصحابها، بيروت، لبنان، 1995، ص 7.
26- إيليا الحاوي: الرمزية والسريالية في الشعر العربي والعربي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط2، 1983، ص 12.
27- مصطفى السعدني: البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، ص 72.
28- المرجع نفسه، ص. ن.

عتبات النص
في شعر عبد الله رضوان
مراثي البهلول" أنموذجاَ"

د.عبدالرحيم مراشدة

قسم اللغة العربيـــــــة
جامعة جرش الأهلية/ الأردن

لا يوجد نص بريء، النص الأدبي له مرجعيات تختلف باختلاف ثقافة منشئ النص وظروفه ، وبالتالي فإن النص ينشأ عن منتج تذوب فيه متناصات تتجذّر في ثقافة الماضي والحاضر في آن ، ومن هنا يكون الخطاب الناجم خطابا متلونا،متلبسا بمنتج الفكر الذي ينتمي إليه،وتتراوح استراتيجيات النصوص تبعا لكيفية التعبير من جهة ، وكيفيات استحضار الواقع،من جهة أخرى ، سواء أكان هذا الواقع هو الآن أم الماضي الدفين، ويضاف إلى ذلك الإطار الحاف بالذاكرة، إن كانت على قدر من الالتزام الأيدلوجي ، من هنا يبدو مدى انحياز منشئ النص لجهة معينة ، أو لفكر بعينه متسلطا على النص وتبعا لذلك تنبثق احتمالات المعنى المتعدد في النص.

من مهام الناقد ، وفق هذه المفهومات ، أن يحسن التوجهات إلى نوافذ النص ، والوقوف على الثقوب التنويرية الممكنة فيه، ليدخل إلى عوالمه، لأن كل عمل أدبي مهما كانت أبعادة ورؤاه ، ومهما كانت روابط تماسكه، يشمل على نسبة من الرمزية والاحتمالات المعنوية فيه ، بسبب من التعالق بين الذات و الأنا و الواقع واندماج الذات الباثة مع النص الأدبي. من وحي هذا التوجه لنا أن نفهم هنا أن منتجات النص قد تحتوي على مفاصل تفكيكها في نفسها، إذا ما كان القارئ يرقى بكفاءته القرائية إلى مستواها ، يقول جاك دريد: " هناك دائما إمكانية لأن تجد في النص المدروس نفسه ما يساعد على استنطاقه وجعله يتفكك بنفسه "[1] ، نقول ذلك لأن النصوص الرضوانية ـ إن جاز التعبيرـ تبدو وكأنها مقامات لها سمة الذات المنشئة للنص وتذكر مرجعيا بالمقامة التراثية ، على سبيل التناص اللامباشر، ومن هنا تنطوي مثل هذه النصوص على إمكانيات قرائية

متعددة وتضمر أبعاداً رمزية سنأتي إليها في هذه الورقة، ولنا أن نعلم أن الرمز الأدبي ما هو إلا تكثيف لمفهومات مبطنة ، متسترة خلف السياقات ، بحيث تصبح الكلمات والجمال بمثابة علامات إشارية تقود إلى المعاني والدلالات الممكنة والمتوقعة .

النص المقدمات/العتبات /الموازية:

لم يعد يخفى على النقاد والباحثين أن الاستهلال والمطالع تشكل عتبة مهمة للدخول إلى مكنونات النص ، وقد لا يقف الأمر عند هذا الحد بل يمكن أن يتعداه إلى أن تصبح العتبة بما فيها من تكثيفات قصدية ، أو غير قصدية ، بمثابة المهيمنة، التي تنفتح على كثير من المرجعيات والحزم الدلالية، وكلنا يعلم مدى عناية كثير من الكتاب والمبدعين بالعتبات الأولى للنص ، حتى منذ العصور القديمة ، لما لها من أهمية قصوى ، ولها مراميها في اتجاهات عدة، أبرزها على الأرجح اجتذاب شهية التلقي ، إضافة إلى قصدية منشئ النص إلى أن يبث من خلالها وجهة نظر معينه، فهي إذا بمثابة نقد المؤلف على نصه.

هذا المنحى في فهم العتبات النصية، قد يبدو مبررا لدى الباحثين ، لما لذلك من أثر في توجيه القراءة للنص الأدبي؛ فهذا حميد لحمداني مثلا يسأل عن الدور الفعلي الذي يمكن أن تضطلع به العتبات في النصوص الأدبية، وغير الأدبية، بكل ما تعنيه هذه الكلمة، فنراه يقول : " هل هي مواقع استراتيجية ؟ هل تمتلك جميع المفاتيح الممكنة لقراءة وفهم النصوص ،كما أشار إلى ذلك فيليب لوجن أنها مجرد موقع إغرائي " (2).

لعل ابن رشيق ، وهو الناقد الحصيف ، كان يلتفت بشكل واضح لإشكالية المطالع والعتبات وأثرها في النص ، ولهذا نراه يذكر :" حسن الافتتاح داعية الانشراح ، ومظنة النجاح " (3) ، مثل هذا الكلام يحيل إلى القصدية في توجيه النص ، وإلى مسألة اللذة في التلقي ، ولا يقف الأمر عند هذا الحد، وإنما يتحرك باتجاه افتراض وجود علاقة بين النص والحالة النفسية لكل من المؤلف والمتلقي ، في آن ، وربما مثل هذه المكونات للنص هي التي حملت ناقا حدايا ، رولان بارت لتأليف كتاب يبحث في مسألة لذة النص(*)، التي تحدث عنها النقاد العرب قبل قرون .

غني عن التعريف أن للنصوص أهداف تختلف باختلاف مضمونالها ، وتوجهالها ، وقد يكون فعل الاستهلالات مؤثر في جذب المتلقين لاتجاه دون آخر ، وهذا يعني أن " للعتبات حمولة أيدلوجية خاصة، تكون مقصودة لتوجيه منحى القراءة "(4) لكن علينا الالتفات هنا إلى ضرورة عدم الانزلاق خلف الدراسات الفضفاضة ، والمتجاوزة للحدود ، عند دراسة نصوص لا تشكل فيها العتبات النصية مهيمنة، أو دالة ممكنة لمعاني ينطوي عليها النص .

إن دراسة العتبات تتضمن دراسة الممكنات المصاحبة لها ، من عنوانات ، أو تصديراتت، أو رسومات ، أو بياضات تشكل فضاءات مقصودة ،ومستثمرة بوصفها علامات سيميائية للقراءة والوقوف على دلالات النص؛ لأن كل ذلك ، أو بعضه ، يمكن أن يثير دلالة هنا أو دلالة هناك ، تسهم في توسيع مدى القراءة ، وتقوّي مدى فحص النصوص ومعالجتها، وفي الوقت نفسه ،علينا أثناء القراءة ، أن لا نهمل نية المؤلف، وحتى الناشر، الذي قد يتدخل، وهذا خاضع كذلك لرغبة المؤلف ، على نية وجود عقد اتفاقي بين الناشر والمؤلف .

هذا المنحى قد لا يعجب البنيويين ، لنظرتهم ، أو لقصديتهم في إهمال المؤلف ، أو ادعاء موته ، حسب تعبيراتهم ، وهنا يمكن الرد بإمكانية تعليق المؤلف ، واستحضاره عند الحاجة ، وهذا ما يفيد في إثراء العملية القرائية.

لقد مضينا في هذا التأسيس لمفهوم العتبة وتركز البحث على أهميتها ،بسبب من أن النصوص التي سيدرسها الباحث الحالي تقوم فيها العتبات كمهيمنات مهمة في الوقوف على كثير من الدلالات التي تُحدث مقاربة لها، ويتضح أن منشئ هذه النصوص قد قصد إلى كثير من الدلالات التي سيبينها البحث فيما يلي .

منذ بداية فقرة الغلاف ــ الصفحة ــ النص الأكثر إبرازاً وظهوراً للعين الباصرة، التي يمكن لها أن تلعب دوراً في استكناه الدلالة في النص ، يقع المتلقي على صفحة ضامة للوحة فنية فيها المنتجات النصية التالية:

أ ــ الشريط الأسود ــ وهو دالة إشارية ــ على وجود ميت، واعتاد العرف الاجتماعي أن يؤسس علاقة دالة لمثل هذا الحدث وما يصاحبه من مضمونات ــ حزن ، ألم ، نشيج ...إلخ ،وبمجرد التلقي لهذه المهيمنة النصية ، بصرياً ، يتكون لنا إحالة إلى مرموزات الموت ومصاحباتها. ب ــ شقائق النعمان ، المتناثرة على الصفحة ، لونها القاني المائل إلى الأسود ، وهي ملقاة على التراب،في العراء ، يبدو كأنها مضمخة بالدم المسفوح السائل منها، أو عليها، والألوان الشاحبة المرافقة الأخرى،كل ذلك يطالعك على صفحة الغلاف ، قبل الدخول إلى متن النصوص، وهنا تختلط لدينا مسألتان: الموت من جهة، والضبابية العمياء من جهة أخرى، المنفلتة من السواد ــ لونا ــ وكل ذلك يشير /يصب في أيقونة الدلالات السلبية المؤسسة بخطاب النص ألرضواني.

جـ العنوان : (مراثي البهلول) هذا العنوان ،بهذه الكيفية التعبيرية والبناء الجملي لهـا ينطوي على احتمالات رامزة ، منها كلمة المراثي ، التي تقود إلى وجــود المرثــي ــ الميت ــ ثم وجــود من يرثي ، والأول معلن اسما ، لكن التســمية تستند إلى مرجعية لافتــة، وتشير إلى قصديه اختيارية عند منشئ النص، لتعالقـــات الاسم النـــصية مع الماضي / التراث، وباستثمار تقنـــية الاســترجاع الــسردي للحكـــاية الرمز_البهلول_ يذهب المتلقي إلى استحضار الاسم من الماضي ، ومقارنـــته مـــع الواقع ، وبالتالي ينتج رؤيا ما، وهذه الرؤيا تقـــابل ما يعرف في تقـــنيات النص الروائي ب(وجهة النظر)، والتـــي يحاول الوصـــول إليها، هذا الاستخدام، يشكل ملمحاَ ناقلاَ للماضي والواقع في آن.

ولعل اللغة تذهب إلى معطى آخر: حيث كلمة المراثي هي خبر لمبتدأ محـــذوف تقديره ــ هذه ــ ويخـــاله المتلقي أمام مجموعة من النصوص موضـــوعاتها الرثـــاء، حدث الموت...الخ .إن المراثـــي منســـوبة لمسمى بعيـــنه وهو البهـــلول هنا، له حضـــوره في الذاكرة الجمعـــية، العـــربية على الأقل، إضـــافة إلى نســـبتها لمنـــشئ النص، الذي يرثي/يـــبكي الميت، وربما يكـــونه هـــو أيضا، فهـــو عبدا لله رضوان، الســـارد والراوي صـــاحب النشيج بالكلمات على (البهلول/ الميت) . ويتماهى البهلول مع الراوي، فكأنه يبكي نفسه.

فمن البهلول إذا؟!

كما سلف، فإن معطى العتبة الأولى، الصفحة الأولى،وحتى الأخيرة المتـــممة لها، يتســـلط عليها مرجعية الموت/الـــدمار/الحـــزن/الألم/البكـــاء... الخ، وكلـــها مرجعيات تشي بالسلبية\ الهدم والسؤال الآن (لم)؟

البهلول_ ومن العتـــبة الأخيرة للغلاف ، نهاية الكتـــاب ، وهو نص مضاف إلى الصورة التي اختـــارها منشئ النـــــص ، وهذا موجود على الغـــــلاف ، كذلك ، بالاختـــيار القصدي أو بالتراضي مع النـــاشر، لكن برغبة المؤلـــف_ والاختيار ضرب من النقد_ يمارسه الشاعر على نصه، من حيـــث لا يـــدري،حيث الاختبار أسلوب من أساليب النقد.

العتبة، بهذه الكيفية التعبيرية والتصـــويرية ، تحيل إلى القـــناع/ الشخـــصية الأكثر تلبساً للنص وتسلطاً عليه،ويتضح من هذا النص، المختـــار، اســـتخدام فنيـــة (تســـريد النص) ، حيث نجد الخطاب (المـــضـــــمر للحكايـــة) ينطـــوي علـــى شخصـــــية فريدة تتصف بأحداث فريدة ، وهذا من شأنه أن يؤســـس لنـــسيج الحكـــاية، لأنه "حالما يكـــون هناك فعل أو حدث ، ولو فريد، فهنـــاك قـــصة ، لأن هناك تحولاً ، مروراً من حالة سابقـــــة إلى حالة لاحقة وناتجة"(5)، وهـــــــذا ما يتمثل في الحوار الذي يؤسس لهذا الحدث ولهذه الشخصية ، وتبدأ كيفيات السرد من خـــلال اللغة والتعبيرات الحوارية التي تتضح مـــن الـــنص التالي ، والذي هو جزئية من نص داخل المجموعة ، وقد اختارها المؤلف لتعاد كتابتـــها على الغلاف الأخير [6] :

: لقد كنت سرحت في فجر عينك وقتي

وداويت في جيدك العذب جرحي....

هذا الخراب العظيم يبرعم بابي.........الخ

يستدعي الحوار تلازم العلاقة بين المحاورين ، هذه العلاقة القائمة علـــى أحـــداث وأزمنة وأمكنة تستهلكها . وقد تصل في النص إلى حد العشق الذي يكشف عنه ، عند قوله(فتستدرك الحب في دارنا).

الكاتب هنا ، هو ولـــــيس هو في آن ، فهو أثناء الحوار يتمثل الأخر ويكونــه، هو الشخصية الورقية أثناء الكتابة، إلى أن ينتهي من النص الذي ينقل لنـــا الفــــعل / الأثر ويتلقى القاريء عبره ما يسمى (المفكر فيه) الذي يحيل عند القـــراءة إلى حـــزم دلالية متعددة ، وهذا في صالح النص.

يجد المتـــــلقي، وهذا قد يبدو هامشيا للوهلة الأولى ، نصا لكنه يقدم تـــــنويرا لافتا لمحمل نصوص، يدعو النـــــص ألمـــــقدماتي، أو الخطاب المقدمـــاتي ، علـــى حد تعبير بعض النقـــــاد المغاربة [7] ، أو المـــــوازي حـــسب ياكبـــسون [8] ، في كتـــابه (قضايا الشعرية)، حيث يدخلـــــنا منشئ النـــص ، من خلال إهـــــدائه المجموعة ، إلى عـــــوالم شخصــــية/قدم حضـــورها على ما عداها،وقد تكون هذه الشخصــــية_ الأب_ قناعـــا فرعيا مساندا للقناع المركزي فهـــو _ الأب_ النموذج للإنسان الـــسوري المتمرد (المشرد)،لأجل الحق، ومثالـــه الفـــارس المـــدافع عـــن الوطن،المتعـــلق بالتراب، بل والمتــــجذر فيه، إذ تتحول هذه الشخصية إلى شخصية النموذج العربي للإنسان القومي الوطني...الخ .

ونجد من النصوص الموازية والمحايثـــــة للنص ، أنها تصب في قالب العتبـــات ،الإهـــداء التالي : "إلى جـــــدي رضوان الذي عاد راجلاً من اليـــــمن إلى قريته (بيت محسير) غربي القدس، أيام الحكم العثماني، بعد أن تمرد على أوامر الجيش التركي ، فرفض إطـــــلاق النار على أخوانه اليمنيــــن الذين ثاروا ضـــد الاســـتعمار

العثماني "[9] ويبدو من هذا القول فوح عطـــر المكان، ومحاولة القبـــــض على جمره، والتمـــركز على المأساة والتشرد واللجوء ، التي يـــعاني منها الشعب الفلـــــسطيني، حيث هنا الحقيقة تقابل الجمر، والبهلول سيكون هـــــو هذا الذي يكشـــــف عن الجمـــــر ، لكنه وفق طرائقه اللامألوفة.

المتلقي لمثل هذه النصـــوص يكون أكـــــثر اقترابا إلى عوالمـــــها ومكنوناتها الداخلية، لا سيما إذا كانت ذاكـــرته حافلة ببعض معطيات النص ومرجعـــــياته، أو على أقل تقـــــدير واعيا لدلالاتها، فالمفهومات والمفاتيح الدلالية هنا ، أعني في الإهداء مثـــــــلا تحيل إلى أب من نوع خاص ، له سماته القومية العربية، المتشبث بـــالأرض والوطن، والوفاء ، والرافض لكل
أشكال الهيمنة والاستعمار ، كل هذا وغيره يحيل المتلقي إلى دلالات ، عليه بوصـــفه قارئا أن يستحضرها ويتـــــعامل معها، وبهذا التوجه يكون " محلل الخطاب لا يقـــرأ نظريات — فقـــــط — إن كان واعـــيا بما يفعل ، ثم يلصقها إلصاقا بما يقرأ، وإنمـــا عليه أن يستضيف النص ويعْـــقد معه صلات حميمة ليتعاونا معا على إنجاز مهمة الفهم والتأويل "[10] .

د ــ ويمكن متابعة الكلام على العنوانات/العتبات أيضا من الرسوم الاختزالية المـــصاحبة للنصوص، وقد قُدمت بشكل متعالق مع المضامين ، وداعمة لها ،فهـــي تؤسس قـــوى عمل لتفكيكها.ولنا أن نرصد في هذه الجهة:

1 ــ هناك اثنا عشـــــــر عنواناً من أصـــــــل ثمانـــــية عشر عنوانا يتكرر عـــبره اسم (البهلول)،وهذا يشي بتسلط هذا الاسم ومحمولاتة الدلاليـــة على ذهنية منـــشيء النص، فيبدو وكأنه يريد أن يوجه خطـــاباً من خلال استثمار هذه المحمـــــــولات،

لاحظ (هـــلول أنا أم ترابي سواي،ها موسق للبهلول ،هسيس لغويـــات البـــهلول ، طقوس لهزائم البهلول ، ضلالات البهلول ..الخ) [11]وبالجملة فقد جـــاءت خمـــسة عنوانات فقط من أصل ثمانية عشر عنوانا خالية من كلمة بهلول ، أي ما يقل عن ثلث العنوانات ، وهذا يقود إلى مدى تسلط هذه المهيمـــنة على ذاكرة منـــشئ الـــنص ، ومدى اشتغالات مضموناها في مرجعيته.

2_ معـــــظم هذه العنوانات تنطـــوي على ثيمة لافتـــة هـــي : (الـــضـــــياع أو الحزن/ الموت والخراب/ التشظي والتـــــمزق ، وكل ذلك يفيد أن الشخصية /القناع هي شخصـــــية متخمة بالعذابات والحـــزن والتيه والتشظي...الخ، وإذا مـــا قوبلت بشخصية الإنسان العربي أو منشئ النص، وهو عربي كذلك، و يـــصيبه مـــا أصابهم، نجد مدى السلبية المتحصلة لديه، واليأس الذي يملأ نفسيته.

نقول ذلك لأنه أصبح ممكنا في النصوص الحديثة الخروج عن النمط التقليـــدي القديم في سرد الوقائع والأصـــــوات ونقلـــها،لاعتماد الانـــــــحراف والانزيـــاح بوصفه مكونا من مكونات شـــــعرية النص الحديث ، ابتعادا عن الـــنص/الـــشعر/ الوثيقة ؛ فاللغة الشعرية عندما تكون محمولاها بهذه الكثافة المستندة إلى تثوير مرجعيات ودلالات متعـــــــددة وغير متـــوقعة تكون أكثر تحفيزا للمتلقي وأكثرا جـــذبا لـــه ، وتصبح الأشياء المستثمرة شعريا بوساطة اللغة هنا لافتة، وهذا ما عبر عنه ناقد حديث حيث يرى " أن الأشياء ليست شعرية إلا بالقوة ، ولا تصبح شعرية بالفعل إلا بفضل اللغة ، فبمجرد ما يتحول الواقع إلى كلام ، يضع مصيره الجمالي بين يدي اللغة" [12].

القصـــيدة الحديثة ،ومنها(النصوص التي نعالجها كذلك) متجاوزة، وهـــــي في الـــــتاريخ وخارجـــــة عنه في آن ، ومن هنا أصـــــبح ممكنا حـــتى توظيـــف

أحـــــداث، وشخصيات ، وعوالم مختلفة عبر النص، وقـــد حـــاول غـــــير شاعر في هذا الاتجاه، منهم أدونيس ، حيـــث ذهب إلى استثمــــار شخصية (البهلول) ، كذلك ، في قصيـــدته (الوقت) في ديوانه الحصـــار)، وهذا الذي يهمنا ، حيـــث يقول:

(حاضنا سنبلة الوقت
وراسي برج نار
ما الدم الضارب في الرمل
ما هذا الأفول.........

إلى أن يصل إلى قوله:

حاضنا سنبلة الوقت ورأسي برج نارٍ:
.../كشف البهلول عن أسراره.
أن هذا الزمن الثائر دكان حليٍّ ،
أنه مستنقع من أنبياء.
كشف البهلول عن أسراره
سيكون الصدق موتا
ويكون الموت خبز الشعراء
والذي سمي أو صار الوطنْ
ليس إلا زمنا يطفو على وجه الزمن" (13).

ومثله فعل (خليل الحاوي)في استثماره لشخصية السندباد [14] ، لا سيما عندما أضاف إليه دلالات جديدة ، وصلت لحد أن يكو رمزا مخـــــتلفا عن الأصل، وكان بمثابـــة القناع الذي يتخفى خلفه الراوي في النص .

مثل هذه الأقنعة/ المرجعيات تشحذ المتلقي على إعمال الفكر ليرقى في تلقيـــه، ويصل إلى مســـتوى منتج النص ، وهنا نــــدرك أهمية الشعر وقدرته على احتضان المزيد من الرموز والدلالات ، لاسيـــما عندما يُدرج في مقولاته بعض تقنيات الســـرد الشعري، ويضمنها رموزا وأقنعة خاصة لها مرجعـــــــية في ذاكرة المتـــلقي ومنشئ النص على حد سواء ،ووفق هذا التصور لفاعلة اللغة الشعـــرية يمكن القـــول:أن " الرمز يتحول في صلته بالقناع إلى شحنة كلية تضج بالمغزى ، ويتحـــــــول معهـــا النص كله إلى محصلة رمزية كبرى تشتمل على تفاصيل الرموز الجزئية لتحولها إلى أثـــر رمزي شامل، عامـــــر بالـــدلالة "[15] المتلـــــقي في هذه النصوص يقارن بين مـــا كان البهلول في زمـــانه، وما علية الآن، ويخرج بوجهة نظر مقاربة.

أن يســــــعى الشاعر العربي إلى خلـــق رمـــــــوزه الخاصة له ما يبرره، لتوسيع دوائر التجاوب والتلقي، خروجــــــا على النمطـــية التقليديـــة لفنيـــة النص، وحفزا لذائقة جديدة مختلفة يريـــدها الشعر الحديث.

الرمز/ القنـــاع الذي يـــتكره الشاعر ابتكاراً محضاً، أو يقتلـــــعه من حائطه الأول،أو يرفعه من الأساس ليفرغه، جزئيا أو كليا، من شحنــــته الأولى، أو برأيـــه الأصلي في الدلالة، ثم يشحنه بشحنة شخصـــية أو مدلول ذاتي مستمد مـــن تجربتـــه الخاصة، كل ذلك ليقدم نقدا للواقع وعلـــيه . هنا تصبح لغة الشاعر قـــادرة علـــى الحمل، وتنتظم عبر أسلوب معين لا تشير إلا إلى صاحبها.

البهلـــــــول ،عند الــشاعر عبــدالله رضــوان ، في مجموعتـــه الــشعرية، استُخـــــدم رمزا َوقناعا في آن، وعمل هذا الأستثمار على تقوية لحمـــــة النصوص مع بعضها البعض، حتــــــى ليبدو للقارئ أن الســـــرد الشعري
بتفاصيله وتفاعلاته ، يشكل الخيط العضوي ، أو مـــا يــسمى الوحـــدة العــضوية للنــــص الشعري ، بل للنصــــــوص الشعرية جميعها في الديوان. لقد وجد الشاعر في البهـــلول رمزا قادرا على تجسيد آلامـــه هو شخصيا ، الروحية والجــســـــدية، وهو يواجـــــه الشلل والمرض والعجز، فكان هو البهلول ، المنكسر، الحزين ، التائـــه ،المنهزم... وتجسيدا لوجهة النــــــظر هذه نقدم النص التالـــــي (16) :

نظرت

رأيت هزائمي اكتملتْ

تفتحَتْ "بهلــــول"

من مخاض البداية

حتى اشتعال الغواية بالأبيض الموت

في سرة امرأة كنتُ غنيتُ زيتونها

وداعبتُ أقمارها وتراَ وتراَ

......

لا أنت أنت

ولا وطن لك أو فيك

فاشرب نبيذ الغواية

تأتي القصيدة فيك

وتذهب

تهتف " بهلول ...بهلول" ياغيم روحي

بهلول ...بهلول

نظرت حولي

تحسست رأسي ووجهي

وركضي على الطرقات وحيداً

فيصرخ ظلي

ويضحك لي أو عليّ

ويهتف:- بهلول ..بهلول

من النص السابق تحيل بعض السياقات إلى مدى التماهي بين شخصية الراوي في النص ، وبين البهلول بوصفه رمزا وقناعا ، وباستحضار أو استرجاع هذه الشخصية عبر التراث ، يجد المتلقي دون وجه عناء مسألة التماهي والتداخل في الحالة النفسية ، المنطوية على التشظي والتمزق والحزن ، فكلمات مثل : الهزائم والموت ،والاشتعال ،غيم الروح، تحسست رأسي، وحيدا ، يصرخ ظلي ، ..كل ذلك يشي بنفس متعذبة، ويسند هذا الرأي عند متابعة رمزية المرأة في هذا النص ، والتي تحيل إلى الوطن ، في غياب الوطن ، والهوية ، ويتوضح بإعادة القراءة لهذه القصيدة مدى الفقد الذي يعانيه الشاعر/البهلول التائه، والضائع في حالتيه، المكانية والروحية ، ويكتشف القارئ أن المقصود ضياع فلسطين، التي تدور موضوعات كثير من قصائد المجموعة عليها.

لعل مرجعيـــــة الشاعر وقراءاته في الثقافة الصوفية ، جعلـــت منـــه حالـــة متـــــأثرة ومنفعلة بحساسية خاصـــة لما يجري ، وهذا ما يكشف عنه التعبير (لا أنت أنت ولا وطــــــن لك أو فيك)، وهذه التعبير تذكر بأساليب الصوفيين في تعبيراتهم، وهذا كثّـــــف من مكونات النص ودلالاته ، ووحد بين الصوفي والبهلول / القناع.

العنــــــوانات ، سواء أكانت على الغــلاف ، أو للقــصــائد، في هـــذه المجموعة ، تتضمن مكونًا أساسياً من مكونات الشخصية المحورية البـــهلول ، ســـواء أكــــــانت رمزاً أم قــــناعاً ، وبدت هذه الشخصية ، بتوصـــيفاتها ومدلـــــولاتها التي أثيـــرت في السياقات الشعرية ، عند الـــشاعر مندســـة في ثنايـــا نـــصوصه في المجـــــموعة ، سواء كان ذلك مباشـــــــرة ، أو بطريقة مضمرة، وهذا يعطيـــــها حضورا لافتا على مدارالنصوص في المجموعة .

العتبات والسرد

لم يعد غريبا استثمار المكون السردي في القصة والرواية وحتى في الشعر، لكن لهذه المسألة مزالقها إن لم يحسن صاحب العمل التعامل معها.

إن شعرية السرد تضفي نكهة خاصة على العمل الشعري ، والشعرية غالبـــا مـــا تندس في معظم الأجناس الأدبية ، ويستشعرها المتلقي ، وهذا ما التفت إليه تودوروف عند قوله " تتعلق الشعرية ، في هذا النص ، بالأدب كله ، سواء أكـــان منظومـــا أم لا"[17]، وإذا كانت هذه السرود متضمنة ، إضافة لانطوائها تحت خيمة جـــنس أدبي بعينه ، لمقولات أخرى لها علاقة بلانصوص الموازية ،سيجد المتلقي إضافات دلالية

جديدة ، يمكن أن ترفد النص وتشحنه بكثافة إضافية، وهذا قد يثير سؤالا عن جدوى وجود الشعرية في النصوص السردية بعامة، أو العكس ، و عن مدى وجود السرديات الأخرى بأجناسها المختلفة، ونقصد هنا تقنيات القص ، ونجيب بأن الجنس الأدبي يمكن تحديد مقوماته من داخله ، وبالتالي الذي يقوم بالتصنيف هو المتلقي، وفقاً لمرجعياته، وثقافته ، وأحاسيسه بوجود عناصر من هذا الجنس أو ذاك، وتبقى الخطورة في عدم ضبط المسألة ، وتداخلها بشكل غير منضبط .

العتبات النصية ،بوصفها نصوصا خارج النص وداخله في آن ، تسجل إضافة أخرى لممكنات القراءة ، قد درجت العمليات التجريبية المتعاقبة على النصوص الأدبية ، على المحاولة لإضافات جديدة على النص الأدبي شكلا ومضمونا، وهذا ما فعله غير مبدع على صعيد الشعر والقص والرواية ،على وجه الخصوص ، ونمثل على ذلك محاولات شعراء الأندلس وشعراء النهضة وشعراء المدارس الشعرية الحديثة (أبوللو، والرابطة القلمية ، والديوان) وبعدهم نجد محاولات الشعراء الحداثيين لشحن القصيدة العربية بمعطيات جديدة كالأسطورة ، إضافة لمحاولاتهم التجريبية على مستوى الشكل ، ومل ذكل يمكن أن يقال عن التجريبات في القصة والرواية.

توظيف العتبات النصية ، إضافة لصور التوظيف التقليدية عبر الأستهلالات والمقدمكات ، تضفي بعدا جديا يضاف للتجريبات الممكنة في النص الأدبي ، ومن هنا بدأت السرديات الحديثة تحتفي ، وتعلي من شأن النصوص الموازية والعتبات ، وسيرا في هذا الاتجاه نجد (جيرار جينيت)يصدر كتابا بعنوان (العتبات) وتابعه نقاد عرب في الاتجاه

نفسه، كما فعل الباحث (بسام قطوس) في تصديره لكتاب بعنوان (سيمياء العنوان).

إن ما حملنا على مثل هذا القول ، هو وجود مكونات مستعارة من جنس القصة، والحكاية، والسيرة تتداخل مع النصوص موضوع هذه الدراسة ، وتداخل هذه العناصر ومكوناتها الأدبية تجري في ذاكرة الكاتب أثناء عملية الكتابة ، عندما يكون متمركزا على موضوعه ، وقد شبّه أحد الباحثين هذا التداخل بتفاعلا العناصر الكيميائية في الذاكرة فيقول : " إن انصهار العناصر يجري في عملية تدرج ذهني بطئ للمراجع يماثل تدرج الجسم الإنساني في امتصاص الغذاء" (18) ويرى "أنها أشبه ما تكون ب "عمليتي التمثيل الذهني والتمثيل الغذائي بوصف مشترك مستمد من العمل الحيوي للجسم " ويرى(توودوروف) أن القصة – مثلا– " عمل حيوي كالتنفس والغذاء والتناسل "(19) .

القاريء المثالي لنصوص عبدا لله رضوان كثيرا ما يقع على استثمار تقنيات سردية ، مثل استخدام ضمير (الأنا) في حكايته،حكاية الراوي على نفسه ، لكنها الأنا المذابة في النص والمنتمية إلى شخص الراوي.تبدو السرديات هنا ، خاصة سرديات الحكاية والقص رافد مهم من روافد النص الشعري إذا ما أحسن استخدامه ، ، لأن السرديات وفق هذا التصور تعلي من شأن النص وتقوي نسيجه ، عندما تكون حبكتها مؤسسة على مرجعية لها تجربتها ، لأن السرديات " فرع معرفي يحلل مكونات وميكانزمات المحكي . ولكل محكي موضوع ، إنه يجب أن يحكي عن شئ ما ، هذا الموضوع هو الحكاية" (20).

المزلق قد يبدو في زيادة الشحنة السـردية،القائمة على القص في الـشعر ، أو العكس ، وقد كان رضوان واعيـاً لهذه المسألة ، في نـصوصه الـشعرية، حيـث أنقـذها عبر توظيفات عناصر مؤسسه لـشعرية الـنص ،مـن صـورة فنيـة ، وانحـرافات أسلوبيه، وبنيات جمل داخلية، وعبر الإيقاع الداخلي والخـارجي ..الخ فهو، مثلا ، يتوسل بالصور الفنية المستندة إلى الخيال، لا تقـوم الـصورة الفنية في نصوصه على التجريد ، والتصوير الحسي البـسيط ، وكـذلك يـستثمر معطى اختزال اللغة (الاقتصاد اللغوي) حسب بارت ، الذي لم يكتف بذلك، بـل يقدم عبرها مرموزات ، مثل القناع الذي سلـف الكلام عليـه، هـذا المنحـى الكتابي عبر الحوار والاتكاء على مكونات السرد الحكائي، والقصصي ، إضافة للشعرية التي يحفل بها النص، تمنح النصـوص انفتاحا متجددا على حزم دلالية ومعرفية مختلفة ؛ لأن انفتاح النص/ الخطـاب يتم عبر " اشتغال الكاتب على مادته الحكائيـة والكتابية- الخطاب - بشكل مختلف عما اعتدنا عله ، فهو يخلخل الـصورة المكونـة لدينا عن البناء النصي الذي يحمل الدلالة التعيّنية للمـعنى" (21)

مثال هذه الصور: رغم الحوار والخطاب،الذي يبدأ بالسرد الحكائي، نجد الـصور التالية:(22) :

*"وجع في مرايا الطريق ، الطريق الذي سرته كالغريق"

* "دهشة الفجر ورقصة النار "

*"ليصعد نهر البهاء الموموسق في جسد النار "

"ضمي نهاري والهزيمة في صحوها "

" من فضة العمر "

أرى وردة الماء تزوي مناقيرها نزقا "

اشتعال الفجيعة في المطلق الصعب ""

"*

*(من شهقة العطر)

*(دهشة الفجر)

*(أفضي إلى الشمس ممتلئا حنطة)

*(كاس الكهولة).....

وهذه الصور ، القائمة على استثمار المخيلة ، تتداخل سرديا لتضفي تعميقا للدلالة والترميز في النص الشعري ، ويمكن أن يضاف لهذا المعطى ، مسألة الإيقاع التكراري ، وتكرار ضمير الأنا عند السرد ليضفي بعداً إيقاعياً ، إضافة للتوكيد والإلحاح الكامن في النفس عند التلفظ- الحوار خاصة-لاحظ السياق التالي:

(هزائمي اكتملت كلها.....كلها

اجتمعت

جسد خائن.....حلم خائن

هل كنت يوما أنا........

أم ترى سأكون

أم تراني سواي)

فهو ، المتكلم في النص- الراوي – يـــــدفع لك بحكايته هو / والرمز البهلول – القـــناع- فيضعك أمام جمـــــلة تشي لك ارتباكا، تكســــر أفق التوقــع لـــديك حســــب نظرية التلقي،لاحظ :هل كنت يوما أنا؟! هو يخرج من الذات الـــساردة يتشظى ويقذف لك بجمل تزيد حدة الانفلات.مثلا،عندما يقـــرأ القاريء (أم تـــرى سأكون) (أم تراني سواي)، فيهتف ظلي "هلول".

هو في هذه الســـياقات خرج من مسألة الحكاية/ القص بتجريد الذات وتشظيها ومخاطبتها، بل ومن ثم تذويبـــــها ليصل إلى درجة مخاطبة الظل (ظله هـــو)،ليقـــدم البهلول قناعا منحرفاً لإنتاج مرموزات سياقية منحرفة عن الدلالة الساكنة التقليدية.

اللغــــة الشعرية هنا تقول مالا تقوله في الواقع اللغة الاعتيـــادية ، وكأني بـــه يمسك بخميرة اللغة ، وبطرائق التعبير، ويدرك ما فيها من سحر، ويفصـــح عن ذلـــك مقطع آخر مثل قوله:

"وهاأنذا أرجع الكلمات إلى عشها البكر،

لأصوغ هواي،

كما شاءت اللغة البكر،

حيث خطاي "

هو يــــدرك أهمية اللغة إذا،وقد أدرك هذه الأهمية الشعراء الأكثر حـــضورا وتميزا، كما فعل أدونيس عند قوله: (قادر أن أغير لغة الحضارة ، هذا هو اسمي)، ومثله البياتي في قصيدته(لارا) حيث يقول:

(أدنوا مبهورا من هالات الحرف العربي.......)

وقبلهم جميعاً (النفّري) في مقولته الشهيرة :(إذا جـــــــــــزت الحـــرف وقفـــت في الرؤيا).

تصبــــــــــــح الصورة الفنية ، بهذه المكنونات ، متعالقة مع الوحدة العضوية للنص بكامله ، وتدعم وجهات النظر المثارة من قبل منشئ النص ، وتبدو المرمـــوزات التي تثيرها الصورة هنا حافلة ، بهذه الكيفيات التعبيرية ، بمرجعيـــات تـــستظـــــهرها ذاكرة المتلقي، تبعا لمرجعياته عن الموضوعات التي تنبني عليها القصـــيدة,وعلاقة هـــذه الموضوعات بالعالم، وهذا ما التفت إليه بعض النقاد ، فهذا (أمين العيوطي)، مـــثلاً، يرى أن الرمزية ليست مجرد صورة فنية موسعة وإنما " التطابقات بين عالم المادة وعـــالم الروح بالمعنى البودليري – نسبة إلى بود لير– أو التضمينات الدرامية للحركـــة مـــن المؤثرات الحسية إلى رؤية وجودية "[23].

*التعالق النصي وفعل العتبات

إن العلاقة بين فعل النص ومكنـــوناته علاقة وشيجة إ إذا ما أحسن المبـــدع استثمارها عبر نصوصه، فالمقدمات والنصوص الموازية ، والعنوانات وما يحيط بـــالنص يمكن أن يسجل إضاءات مهمة على النص . من هنا ارتأى الباحث الحالي أن يلتفـــت لهذه المسألة.

يتوسل رضوان، كما كثيــــــر مـــن الـــشعراء، باستنهـــــاض الماضـــي/ الحــــــــدث/ الشخصية ، لشحن شعرية النص، ولتموجاتة المرجعية عبر تاريخـــه وتراثه ولغتــــه، فهو من أبناء الحداثي الجيل في غالبية أشعارهم–وفق رأيي على الأقل

– فهـــو لا يعيد إنتاج محمـــولاتة التناصية إلا على مسطرة التحوير والانزياح، لغة ودلالة. فهو يخرج المتنـــاص من أيقونتـــة وثباتيتـــة ليعطـــي توهجـــا لـــه عـــبر كيفـــيات التعبير، ونمثل على ذلك قصيدته الموسومة، (انهيارات بهلول)، ولنـــا أن نلتفت لعنوان القصيدة هنا وعلاقتها بالدلالات التي تحملها كلمة البهلول كما سلف ، وكيف تشيع هذه المحمولات وتتسلط على مدار النص وحكايته.

أ– إضافة إلى رسم القناع واخراجة من ثوبه الذي يوجد في الذاكرة العربية نجد اســم كنعان عنوانا ليشير،أو يقذف بالمتلقي إلى جغرافية كنعان، الإنسان والجذور........ الخ، ليضـع القارئ أمام مفهوم معين ومقصود لكنعان، ليس كما كان وإنما كمـا يمكـــن أن يكون.وهنا يتجسد نقد الإنسان والمكان والحدث.ومثال ذلك:

(كنعان – يالعنة عصفت بغبوق المحبة
في مرمر البيت لا بيت في البيت
لا أسرة خارج الوطن المستباح
وقد كنت أحببت فيك المسرة
فتشت عنك البداية في شهوة القرنفل
عند الصباح الظليل
لماذا –أذا
كل هذا العويل

هو لا يغني لكنعان الأصل ويبكيه فقط ، بل هو يقلب المعادلة ليقف باتجاه سلبي مع كنعان لأن الواقع الذي نعيش فيه هو منتج ما فعلة كنعان/ العربي وسلالته.

ومن هنا يطرح السؤال لطالما هو كنعان، لماذا أصبح كذلك في يومنا(هذا ما جناه على نفسه)، لهذا يقول الراوي (لماذا العويل؟!)

الشعر يقدم صورة الإنسـان العربي الحاضر بصورة سلبية منهزمة، واللغة هنا عنـدما نحملها بمرجعـيات خاصة يكون لها نكهة أخرى على مـستوى التلـذذ وعلـى مسـتوى الكشف، لأنها تحيل إلة الذات والعالم في آن، وتحمل المتلقي على اسـتبطانها للوقوف على الدلالات الكامنة فيها ، لأن اللغة وفق هذا المسار التعـبيري " هـي في منتصف الطريق بين الأشكال المرئية للطبيعة والتوقعات السرية للخطاب الباطني" [24]

– هـذا كنعان الرمز العربي الذي تهافت.

لاحظ:

(وهتف كنعان ....كنعان

يرد الصدى ....عان....عان)

هذا اللون من التنـاص في الشـعر العربي مطلوب لما له من تحفيـز للمتلقـي. ومنشئ النص عندما يحدد عتبات معينة لنصه ، ويقدمها بكيفيات تعبيرية معينة، يحاول أن يقدم أمـرين :ألأول يحاول أن يعطي وجهـة نظـره علـى الـنص بكلمـات مختـزلة ، لكنها مكثفة ، تقود لقنوات من المعاني المقصودة ، وثانـيا هـو في اختياره للعتبات المتعالقة نصية مع موضوعة النص ، يكون في حالـة أقـرب للحالـة الواعية، إذ غالبا ما تكتب العتبات من حالة الوعي وبعد الفراغ مـن كتابـة الـنص، وبالتـالي هو وفق هذه الحالة يقدم مفتاحا يعين على القراءة والتحـليل ، وبطريقة غير مباشرة، فالعتبات المتناصة مع الموضوع تسهم في تفكيـك الـنص واسـتنطاقه، وكشف مكنوناته الدلالية.

الهوامـــــــش

1- دريدا (جاك) ، الكتابة والاختلاف ، الدار البيضاء ، دار توبقـــال ، 1988، ص 49.

2- لحمداني (حميد) عتبات النص الأدبي ، مجلة علامات ، 2000، مجلـــد 12 ع 46 ، ص 9/8.

3- القيرواني (ابن رشيق) العمدة ، تحقيق محمد قرقزان ،ط2، بـــيروت دار المعرفـــة، 1999، ص388.

4- مجلة علامات، مرجع سابق ، ص46.

5- جينيت (عودة لخطاب الحكاية) ، ترجمة محمد المعتصم، الـــدار البيـــضاء،2000، ص19.

6- رضوان (عبدالله) ، مجموعة مراثي البهلول ، عمان ، دار ورد، 2000، ص19وصفحة الغلاف الأخير.

7- راجع مثلا : علاّم (عبد الرحيم) الخطاب المقدماتي ف الروايـــة المغربيـــة ، مجلـــة علامات المغربية ، ع8، 1997، ص 17 وما بعدها.

8- ياكبسون (رومان) قضايا الشعرية، ترجمة محمد عبد الولي مبارك ، الدار البيـــضاء، دار توبقال، 1998.

9- رضوان (عبد الله) ، مجموعة مراثي البهلول ص 5.

10- مفتاح (محمد) دينامية النص ، تنظير وإنجاز ، بيروت ، المركز الثقـــافي العـــربي ، 1987، ص42 .

11- رضوان (عبد الله) ، مراثي البـــهلول الـــصفحات (9 ،15 ، 21، 37، 31، 27، 103، 99، 77، 71، 65، 59، 43).

12- كوهن (جان) بنية اللغة الشعرية ، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، الدار البيضاء ، دار توبقال، 1966، ص 37.

13- أدونيس (علي أحمد سعيد) الحصار ، ط2، بيروت ، دار الآداب 1996، ص8 .

14- حاوي (خليل) ديوان السند باد في رحلته الثامنة، بيروت ، دار العـــودة، 1979، ص225 وما بعدها,

15- العلاق (علي جعفر) ، في حداثة النص الشعري ، بغداد دار الـــشؤون الثقافيـــة، 1990، ص ص80.

16- رضوان (عبد الله) مجموعة مراثي البهلول ، ص 53 وما بعدها.

17- تودوروف (تزفتيان) الشعرية ،ترجمة شكري المبخوت ورجاء ســـلامة ، الـــدار البيضاء ، دار توبقال ، 1990 ً 24.

18- خضير (محمد) الحكاية الحديدة ، عمان ، منشورات مؤسسة عبد الحميد شومان، 1995 ، ص24 ,

19- لوهومز (سوزان) ، الاعتراف بالقصة القصيرة ، ترجمة محمد نجيب ، بغداد ، دار الشؤون الثقافية ،1991، ص35.

20- صالح (صلاح) سرديات الرواية العربية المعاصرة ، ، القاهرة ، المجلـــس الأعلـــى للثقافة ، 2003، ص10.

21- يقطين (سعيد) انفتاح النص الروائي ، النص والسياق، الدار البيـــضاء، المركـــز الثقافي العربي ،2006 ص ص85.

22-رضوان (عبد الله) ، مراثي البهلول الصفحات (12 ، 13 ، 17، 36، 24).

23- العيوطي (أمين) دراسات في الرواية الإنجليزية ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 2007 ، ص96.

24- فوكو (ميشيل) الكلمات والأشياء ، ترجمة مطاع صفدي وآخرون ، مركز الإنماء القومي ،1989، ص92.

تحولات القراءة في الشعر الأردني
من القارئ المدلَّل إلى القارئ المضلَّل

د. ناصر يوسف جابر
قسم اللغة العربية
الجامعة الهاشمية/ الأردن

مَدْخَلْ:

منذ كان النص الشعري الأوّل على هذه الأرض وهو يحمل " توقُّع قراءته"، ويرسم ملامح قارئه، وهو ما جعل من أوليات القراءة الناقدة أن يتمثّل الناقد زاوية نظر القارئ كما حدّدها الكاتب نفسه.

إنّ الاستعانة برسم تقريبي لغور القارئ وملامحه الجوانيّة يسهم إلى حدّ بعيد في كشف مكنون النص بالدرجة نفسها التي يسهم فيها الرسم التقريبي للمتهم في توجيه رجال الشرطة إلى حلّ لغز الجريمة.

وعلى الرغم من وفرة الدراسات التي أعدّت حول الشعر وقضاياه المتعدّدة في الساحة الأردنيّة، غير أنّ هذه الدراسات في معظمها ظلّت بعيدة عن استكناه دور القارئ، و لم تلامس تلك اللحظة النادرة التي يلتقي فيها مبدع النص مع قارئه من خلال آليات التلقي المختلفة.

وفي اعتقادي أنّ غياب المحاولات الجادّة لرصد مثل تلك اللحظة هو المسؤول عن ذلك الخلل المزمن في العلاقة، وهو ما أدّى في بعض الأحيان إلى النفور حدّ القطيعة بين طرفي العمل الأدبي، جرّاء غياب الوسيط النّقدي الذي يمكنه أن يحوّل النص إلى أرضيّة صالحة لالتقاء طرفي النصّ.

إنّ محاولة لمس مثل هذه العلاقة التي لا فكاك لها يعني بجلاء ضرورة إعادة تقييم شاملة لمسار العمليّة الشعريّة، ذلك أنّ الشاعر لا يكتب عادة إلاّ وهو يضمر في ذاكرته قارئاً متخيّلاً يوجّه له خطاب النصّ، وهذا المعنى فإنّه يمكن إزاحة جزء من مسؤوليّة فشل المشروع الشعري عن كاهل منتج النصّ وتحميله لقارئه، وذلك أن الشاعر وهو يبدع نصّه إنّما يتّجه بخطابه إلى قارئ واقعي، لا قارئ مثالي، وهو ما يجعل لمستوى التلقي دوراً ربّما لا واعياً في الارتقاء بالقصيدة أو الانحدار بها، وبوسعنا أن نخمّن في علاقة الشاعر بالقارئ عبر العصور أن لحظة الإبداع الحقيقيّة

والمكتملة هي تلك التي يتمرد فيها الشاعر على آليّة التلقّي التقليدية، ويثور على أعراف القراءة السائدة متجاهلاً سلطة القارئ بوصفها قيداً لا بُدَّ منه. ولو لفترة وجيزة، ريثما ينقطع حبل الإلهام الشعريّ.

ولقاء ذلك فإن قارئاً لا يني يوجّه لشاعره سؤال الإدانة السرمديّ: لم تقول ما لا يُفهم؟ فإنّه يمسي عبئاً على النص يتعيّن تجاوزه لخلق قارئ بديل يتكيّف مع متطلبات كلّ مرحلة شعريّة جديدة.

ولقد ظلّ الشعر في المنطقة العربية الموارة بالتغيرات والتحولات بحاجة دوماً لتحولات تمسّ جوهر عملية القراءة، وتخلق البديل القرائي القادر على الصمود في وجه رياح التغيير الشعريّة، للوصول إلى قارئ أكثر نضجاً وأقل تشبّثاً بإملاءات النص.

إنّ عصر الانفتاح والحرّيات والعولمة واللامركزيّة يقتضي الخروج من ثوب " الأب الإبداعي" والتحرر من سلطة النص والاعتراف " بموت الشاعر" بمجرد الانتهاء من أداء مهمّته الشعريّة.

وبموت الشاعر يمسي القارئ وجهاً لوجه أمام النص، وحيداً عارياً، فإمّا أن يتسلّح بالجرأة والمهارة، وإمّا أن يقفل راجعاً من حيث أتى، ليبقى النصّ في انتظار قارئه الغائب.

والشاعر لم يكن في يوم من الأيام أحوج إلى قارئ متحرّر نشط مدرّب كما هو الآن، بالرغم من الادّعاءات المكابرة التي يطلقها الشعراء أحياناً بأنهم لا يعولون على القارئ، بل يذهبون أبعد من ذلك حين يعترفون بموته، ليمسي مثل هذا الاعتراف متبادلاً بينهما.

من أجل ذلك اكتسبت نظريّة التلقي في الآداب الحديثة أهميّة متزايدة، إذ إنّها تسلّط الضوء على تلك العلاقة المتشابكة بين المنشئ ونصّه من جهة، والمتلقّي من

جهة أخرى، ليمكن فكّ الشيفرة التي يرسلها المبدع عبر نصّه إلى القارئ المعيّن.

أما الحقيقة الأولى التي ينبغي الالتفات إليها في معرض الحديث عن الشعر الأردني وعلاقته بالقارئ هي أن تلك العلاقة لم تشذّ عن علاقة الشاعر العربي بقارئه، بل إن الأولى صورة مصغّرة عن الأخرى، ذلك لأنّ الحدود المصطنعة بين الدويلات لم تجد ما يقابلها من دويلات شعريّة تجسّد القطيعة بين الشعراء العرب من جهة، وقرّائهم من جهة أخرى. وهو ماجعل شاعراً يُنشد في مصر يُصفّق له قارئ في العراق، وهكذا.

والشعر الأردني لم يكن في يوم ما منبتّاً عن محيطه الكبير، وظل القارئ الأردني وطيد الصلة بأصوات عربية أخذت مكانها في فضاء الشعر، كما ظلّ حريصاً على التفاعل والاستجابة والنقد كذلك.

وقد مرّ القارئ في علاقته بالقصيدة في أطوار القراءة الثلاثة التالية:

1) القارئ المدلّل:

للحديث عن آلية التلقي في الشعر الأردني لا بد من الوقوف أولاً عند بدايات هذا الشعر، وحاضنته التي نشأ فيها وترعرع، إذ سيكون لهذا العنصر دور أساسي في سبر أغوار العلاقة بين الشاعر وقارئه.

ولا بدّ من الاعتراف بداية بسبب قويّ ربط الشعر في بداياته بالبلاط، إذ شكّل هذا الأخير حاضنة للتجارب الشعريّة الأولى إثر تأسيس الإمارة.

لقد دأب الأمير الشاعر عبدالله الأوّل ابن الحسين على جمع الشعراء في بلاطه، يقرؤون الشعر ويكتبونه معارضةً ومداعبةً ومدحاً وتطلّعات[1].

إنها لحظة نادرة تلك التي تتقلص فيها الفجوة بين الشاعر والبلاط السياسي حتّى التلاشي، ويتكيّف فيها الشاعر مع دور بهذه المواصفات دون التفات إلى قارئه المثالي الذي يقف على مشارف غابات الفنّ وأطيافه.

وإزاء هذا الضرب من الشعر الشفوي، فإن العلاقة ما بين الشاعر والقارئ تأخذ منحى مختلفاً. إذ لا بدّ من الالتفات إلى أنّ ثمة مستويين من القراءة يُبرزان هذه العلاقة وينتجان عنها:

يتمثّل المستوى الأوّل في تلك العلاقة السمعيّة التي تتشكّل من خلال ثنائيّة (الصوت والأذن)، وهذه العلاقة تبرز ملامحُها خلال "نشاط البلاط الشعري"، وتتخذ من الإلقاء الشفاهي أمام نخبة مختارة من القرّاء اختياراً من قبل صاحب البلاط، وليس من قبل الشاعر آلية لتحقيق التلقي.

وإذ يمسي مفهوم القراءة مجازياً، وتغدو الأذن هي مرتكز التعامل مع النصّ وأساسه؛ فإنّ الدور التقليدي للقارئ يبدو ماثلاً للعيان، ومحكوماً سلفاً بدور الشاعر الذي يمارس سلطة الصوت ضدّ قارئه، فليس للقارئ من القصيدة إلاّ ما يصله من فم الشاعر.

هذا بالإضافة إلى أن الصوت يرغب باستمرار في أن يمارس انحيازه المستمر للقصيدة لأخذ القارئ بسحر القراءة الصوتية.

ويبدو القارئ هنا مجرد مستقبلٍ لا يحاور ولا يناور وليس في مكنته القبض على جمر النص أو إعادة إنتاجه بما يمكّنه من قراءته كما ينبغي، إذ يبقى واقعاً تحت رحمة شاعره الذي يكتفي بتقديم ومضات صوتيّة تعتمد ردّ الفعل الأوّل، ولا تتيح التعاطي مع النصّ المكتمل الخلق.

أمّا المستوى الثاني فيرتبط بالقارئ المفترض، وهو القارئ الذي سوف يتعامل مع النص المقروء في مرحلة تالية غير محددة بعمر الشاعر الافتراضي. وهذا المستوى يمكّن القارئ من السيطرة على النصّ، والتعامل معه بما يمكنه من سبر أغواره وكشف أسراره.

يمكن القول إذاً إنّ البلاط الشعري الذي مارس دور الحاضنة الأولى للشعر

الأردني ظلّ يسهم إلى حدّ بعيد في توطيد دعائم مثل هذه العلاقة السمعيّة العابرة بين الشاعر والقارئ دون اختراق حقيقي لجوهر النصّ، وذلك من خلال مجالس الشعر الذي يُلقى على أسماع النخبة المختارة لاعتبارات أقلّ تعقيداً من أن تكون فنيّة، دون التفات إلى القارئ المفترض غير المرتبط باللحظة الزمنيّة التي يباشر بها الشاعر إلقاء الشعر على القارئ، وكان هذا مسؤولاً إلى حدّ ما عن إفراز نصوص أقرب إلى المعارضات والدعابات والمرتجلات في أحيان كثيرة، لإرضاء تلك النخبة المدللة من القرّاء.

إنّ علاقة الشاعر بقارئه خلال هذه المرحلة لم تتعدّ على أحسن تقدير علاقة الصوت بالأُذن. إذ ظلّ يُعوِّل في تجسيد هذه العلاقة وتشكيلها على إلقاء القصيدة أمام الجمهور الذي ظلّ يمثّل نخبة جماهيرية ليست مثاليّة القراءة.

من هذا المنطلق يمكن فهم ذلك الدور الأساسي الذي لعبته المناسبة في انطلاق العديد من القصائد في تلك المرحلة، وكأنّ المناسبة ظلّت تقود الشاعر إلى "زواج بالإكراه" يُزَفّ من خلاله إلى القصيدة.

إنّ نظرة سريعة على ديوان "المسافر" لعبد المنعم الرفاعي ـ على سبيل المثال ـ ستكشف أن معظم قصائده قد كتبت تحت وطأة المناسبة، وأنّه ما كان قادراً ـ ربما بحكم وظيفته ـ على التفلت من شراكها[2].

وهكذا ظلّت علاقة الشعراء الروّاد بالقارئ تتسم بالصفاء والودّ حدّ الخمول، إذ يسلم الشاعر زمام قصيدته للقارئ ويسلس له قيادها، ويضع بين يديه مفاتيحها، إنّه يقدم المعنى للقارئ على طبق من ذهب، وهو ما يحرم هذا الأخير من الشعور بتمنُّع القصيدة أو دلالها، بقدر ما يشعر بطائلة القلق جراء هذا الكرم اللامحدود من القصيدة وشاعرها.

إنّ الشاعر الأردني الذي درج من بداية عهده على التشبّث بآليات التلّقي

التقليدية والحرص على إرضاء توقعات القارئ المحدد سلفاً اتّخذ من قصيدته التي هي في عرف الثقافة العربية "ألصق بالسلطة من النثر المتخيّل الذي أقصي باعتباره وسيلة العامة للتعبير عن هواجسها"[3] وسيلة للتقرّب ليس من القارئ المثالي العابر للزمان والمكان، وإنما إلى القارئ المحسوب على النخبة السياسية. وهو ما يمكن أن يكون على حساب ما هو شعري لصالح ما يراوح خارج حدود الشعريّة، مّما قد يفقد القارئ المثالي لذّة التأويل، ويعطّل مواهبه القرائية، ويقصي حواسّه عن العمل الأدبي، حين يُطلب إليه أن يجلس في غرف القصيدة طاعماً كاسياً، لا نيّة لديه لمزاولة مهنته في كشف النصّ وإعادة إنتاجه.

ومما يلفت النظر أنّ تيار القارئ المدلّل هذا الذي ظلّ أميناً على رؤية الشاعر بل تابعاً لها ظلّ له أتباعه ومشايعوه، في مراحل زمنيّة تالية، و لم يقف امتداده عند البدايات.

إذ راقت فكرة المصالحة بين القصيدة والسلطة لبعض الشعراء الذين لم يجدوا لهم مندوحة عن إنتاج قصيدهم التي تحمل رسالة سياسيّة بالإضافة إلى أبعادها الجماليّة.

ولكي لا ندخل متاهة الأسماء فإنّه بمكننا القول: إنّ أكثر الشعراء الأردنيين الذين تمثّلوا "المدرسة النــــزاريّة" في الشعر ظلوا على قناعة بأنّ شعرهم ينبغي أن ينأى عن إزعاج القارئ أو تحميله أكثر مما يحتمل من دور في الكشف الشعريّ، إذ ينبغي أن يكون الشعر خبزاً للجميع.

وإذا كان نزار قد اتّخذ من هذا المفهوم وسيلة للتقرّب إلى الناس عامّة في مواجهة رموز السلطة الدينية والاجتماعية والسياسية، فإنّ هؤلاء قد سخّروا هذا المفهوم لتوجيه رسائل سياسيّة إلى الطبقة المحدودة من السياسيين التي تشارك عامة الناس انحيازها للواضح والجاهز في النصّ الشعريّ.

2) القارئ النّشط:

هكذا بدأت علاقة الشاعر الأردني بقارئه، غير أنّها لم تنته على هذه الصورة، بل مرّت بطور آخر من أطوار التلقّي أكثر احتفاء بالقارئ، وأقرب إلى احترام قدراته، وسبر أغواره، ومنحه حكماً ذاتيّاً في حدود النصّ الشعري.

فمع الخروج من مأزق البدايات، كان ثمّة انتقال بتلك العلاقة إلى آفاق جديدة أكثر تعقيداً وغنى في تنشيط دور القارئ، بموازاة دور الشاعر، الذي بات يدرك أبعاد مهمته الجديدة والخطرة في آن، ففي الوقت الذي سيضطر فيه إلى التضحية بسلطاته الشعريّة أو بأكثرها لصالح قارئه، فقد بات مضطراً كذلك إلى منح قارئه دوراً أكبر في الدخول إلى النصّ ومحاورته. بل إعادة كتابته وتأويله، وهو ما تجسّد في رسم علاقة جديدة بالقارئ بعيدة عن حدود التعالي والفوقيّة، تسعى إلى تحييد سلطة "المضمون" لحساب وعي القارئ وحدسه.

لقد بات الشاعر في هذه المرحلة الجديدة أكثر وعياً بما ينبغي أن تكون عليه قصيدته بغضّ النظر عمّا إذا رضي القارئ أم سخط، فماذا لو احتملت القصيدة الجديدة مساحة للاحتجاج أو الثورة، وماذا لو أطلّ القارئ عبرها على فسحة من التأمّل المفارق؟

إنّ من معاني ذلك أن تسعى القصيدة لخلق القارئ المثالي الذي يمتلك القدرة على تأويل النص وتنشيطه حسب تعبير عبدالله إبراهيم[4].

إن تجربة عبد الرحيم عمر مثلاً تستوجب الوقوف والتأمل فيما يخص علاقة الشاعر بقارئه ولاسيما في ديوان "أغنيات للصمت"[5] الذي مثّل فتحاً في الشعر الأردني، إذ كان أشبه بتظاهرة حداثية احتفت بالثقافي والجمالي معاً، وهو ما شكّل انقلاباً في آليات التلقي السائدة، فلم يكن ثمّة انصياع لرغبات القارئ، ولا حرصٌ على ذوقه النمطي، بل كان النص دوماً يغري قارئه بالمغامرة، ويحثّه على الثورة،

وهو ما يستدعي أن يتسلّح هذا الأخير بكل سلاح يمكّنه من الدخول بطرائق غير تقليدية إلى نصّ مراوغ مثقّف مثقل بالإيحاءات والرموز الثقافية.

إنّ القارئ المنتظر على عتبات النص لهو قارئ مستطيع أن يغيّر استراتيجية القراءة ما بين لحظة وأخرى، في سبيل التكيف مع تضاريس النص وألوانه كي يستطيع أن يبقى على قيد القصيدة حتى بعد الانتهاء من قراءتها. وصدمة التلقي هذه هي المسؤولة عن وضع علاقة الشاعر بقارئه على المحكّ، فإمّا أن يفقد القارئ ثقته بشاعره، كما رأينا ملامح ذلك في العديد من الاحتجاجات التي تهاجم هذا القول الذي لا يُفهم، وإمّا أن يتحمّل القارئ مسؤوليته في مواجهة النص. ومحاولة اللحاق برؤى الشاعر الهاربة خلف مواربات النص ورموزه الكثيفة.

ويمكن قياس نجاح الشاعر آنئذٍ في علاقته بالقارئ بمقدار ما ينجح في تقمّص ذلك الدور الأسطوري للضبع الذي يرغم القارئ على اللحاق به ولو إلى حتفه، فليس بوسع القارئ أن يقول: لا، لقصيدة تمدّ يدها للقارئ لتنتشله من طور سذاجته الأولى، وتأخذ به إلى دائرة "القراءة الجديدة" التي يمارس القارئ فيها دوراً لم يحلم به من قبل.

لقد وعى شعراء هذه المرحلة الدور المنوط بهم، وقد شهدوا التغيرات الجذرية التي عصفت بالقصيدة العربية الحديثة، وعاينوا تجارب الشعراء العرب، فسعوا إلى خلق قارئ نموذجي يشارك الشاعر في انتاج النص وتأويله الذي يعني البحث عن احتمالات المعنى، وليس التقيّد بالمعنى الواحد[6].

إنّ توظيف الرمز والأسطورة واستلهام الشخصيات التراثية والتقنيات الدرامية بات وسيلة لتنشيط ذهن القارئ، ودعوة للإسهام في إعادة إنتاج المعنى، من خلال زيادة وعيه المعرفي، ورفع منسوب ثقافته، كي يسعى لتجاوز دوره التقليديّ في أن يكون ظلاً للنص أو استجابة ساذجة له، ليمسي النص سلسلة لفظيّة مشفّرة

يرسلها المؤلف يقوم التلقي بحلّها في ضوء السياق الثقافي، وبذلك يشكّل عالماً خيالياً[7].

"أشربتَ أي والله إني قد شربتُ وسوف أشْرَبْ
الدهر يلعب بي وسوف به بفضل الكأس ألْعَبْ"[8].

لقد نجح عرار في ذلك إلى حدّ بعيد، إذ تميّزت علاقته بقارئه بالتوتر والتعقيد، فهو يرفض تلك العلاقة التقليدية القائمة على الاستقرار والثبات، بل يحرص على أنْ يضفي إلى تلك العلاقة المزيد من التوتر والتضارب والخلخلة، فهو تارة يستفزّ قارئه ويثور على ثوابته، ويشكّكه فيها، كاسراً دائرة محرماته الاجتماعية والدينية والخلقية، وثائراً على رموزه السلطوية. وتارة يهادنه ويصادقه، ويأخذ بيده صوب قصيدته الوادعة، ومهما بلغ الأمر بالقارئ فإنه بلا ريب منتهٍ إلى تحقيق البعد الجمالي المنتظر الذي يطغى على كل الأبعاد.

إنّ عراراً بهذا النهج إنما يشعل حرائق القراءة، ويبقي على القارئ حائراً بين نار المضمون وجنّة الشعر.

وبالنّفَس الثائر ذاته الذي انطلقت به ثورات القراءة في التاريخ عند شعراء العربية كأبي تمام وأبي نواس والسيّاب انطلقت كذلك صرخة عرار فدوّت في أذن القارئ الذي انقسم على نفسه بين الرضا والغضب أو الثورة والاستكانة.

إن عراراً لم يكن يخطر في باله يوماً أن يستجدي من قارئه عبارات المدح والثناء، أو يستدر التصفيق من يديه على قصائد يقرؤها في حضرته، بل كان – ما وسعه الشعر – حريصاً على أن يسحب القارئ في حقل ألغامه في مغامرة عاصفة يتوحّد في منتهاها مصير الشاعر والقارئ معاً، إنه يريد من قارئه أن يتألّم لكي يتأمّل، وأن يغضب ويثور ليهدّئ من روعه، وأن يتجاوز السطور ليقبض على ما خلفها من جمر المسكوت عنه أو المغضوب عليه.

إن عراراً إذ يمنح قارئه تأشيرة دخول نادرة إلى نصّه ليشتبك معه، ويتفاعل مع عناصره، ويستنطق كامن أسراره إنما يريد له أن يصل إلى الحقيقة الخالصة دون تلفيق أو مواربة:

" أليس آباؤنا من قبلنا نشأوا

على الصغار وفي مهد العصا درجوا"(9)

وفي الوقت الذي يرفض فيه الشاعر أن يكون صوته صدى لصوت المصلح الاجتماعي أو الواعظ؛ فهو إنما يمارس دوراً خطيراً على صعيد القيم الخلقية إن جازف القارئ بقراءة شعره من زاوية المضامين واكتفى بها، ذلك أنه يُعدّ شعره للأخذ بيد القارئ صوب الثورة على الثوابت، وخلخلة المسلّمات فيما يشبه تزيين القبيح، وتقبيح الحسن، غير أنّ ما يجعل الأمر يبدو مقبولاً هو ضرب من التواطؤ ما بين الشاعر والقارئ فيما يشبه الاتفاق السرّي على تفسير الإشارات النصية تفسيراً مختلفاً قد يبدو أقرب إلى تفسيرات المفارقة، وإلا فكيف يقبل القارئ النص التالي دون أن تعلو صرخات الاحتجاج والاتّهام:

" بادر إلى اللذات قبـل فواتِ | وهلـمّ نُهمـلْ فالزمـان مؤاتِ

أمّا الوقار فلا تـدع أبداً لـه | أثـراً يعرقـل ظلّـه خطواتـي

إني أخو طربٍ أعيش لأنتشي | علّ الزمان يدوخ مـن نشواتـي

سكران قد صدقوا وربّ محمد | إني أخو طـرب فتى حـانـات

أُسقى وأشربها وأعرف أنها | رجسٌ، ومن عمل اللعين العـاتي

لكنّ فيهـا للأنـام منـافعاً | قد تجمـع الشملين بعد شتـات(10)

إنّ العبور عبر البوابة السّحرية للشاعر في نص كهذا يقتضي من القارئ الإسراع في تنفيذ إصلاحات شاملة فيما يشبه الانقلاب ليس في بنيته الفكرية أو منظومته الخلقية كما يُظنّ لأوّل وهلة، وإنما في مفاهيمه الشعرية، وعلاقته

بالقصيدة. إنّ على القارئ أن يكون مستعداً للتواطؤ مع الشاعر على سلسلة من الانتهاكات[11] التي يمارسها داخل نصّه، ولولا هذا التواطؤ المقصود لتحقيق الغاية الجمالية لثار القارئ على النص ولرماه باتهامات تقطع حبل التواصل بينهما.

إن بروز البعد الجمالي في النص هو الكفيل بأن يجعل القارئ مستعداً لأن يغفر كل خطايا الشاعر ونواياه، ويتجاوز عن سيئات المضمون ما وسعه الأمر، ذلك أن القارئ لا يدخل إلى النص إلا وقد حيّد البعد المضموني لصالح البعد الجمالي المتفرد، إذ " لا حياد في القراءة والتأويل، بل انحياز وولوع يعيدان تشكيل النص وإنتاج المعنى"[12].

3) القارئ المضلّل:

يبدو مشهد الشعر في الأردن في السنوات الأخيرة في غاية الغرابة والتعقيد، في ظل غياب شبه تام لأي حركة نقدية جادة، وإن كنا لا ننسى أن هذا المشهد جزء من المشهد الشعري العربي بل العالمي الذي بات فيه الشاعر يعاني من عدم الالتفات إليه جرّاء فساد ذوق القارئ ولجوئه إلى بدائل أقل عناء وأكثر متعة.

وبإزاء هذا الكساد في سوق الشعر فقد بات الشعراء منقسمين على أنفسهم، وتفصل بين كل شاعر وسواه فجوة هائلة من الأسئلة والأشكال الشعرية الجديدة؛ فثمة أسماء شعرية شكلت امتداداً لمراحل وتيارات سابقة، وظلّت متشبثة بها، وثمة أسماء اختطت طريقها بصبر وثبات، في حين قفزت بعض الأسماء الشعرية إلى المشهد فجأة وكأنها نزلت من السماء، ثمة خليط عجيب من الأشكال والنصوص: قصائد عمودية، وقصائد تفعيلة، وقصائد نثر، ونصوص لا اسم لها تتمسّح بالشعر، وأسماء يتعذّر حصرها في كتاب، كلّها تتكاثر كالفطر، دون ضابط أو رقيب.

إن مشروع الحداثة الذي اكتسح حياتنا كلها، قد خلخل البنى الشعرية الثابتة

والمستقرة، وخلق فجوة يصعب ردمها بين الشاعر والقارئ مما تسبب فيما يشبه القطيعة بينهما، وحين يقول كل منهما بموت الآخر فإنّ الشعر هو الذي يذهب إلى الجحيم، وإذا كان لنا أن نزدرد مقولة "موت المؤلف"، فإن "موت القارئ" يمسي مرادفاً لموت الشعر نفسه.

إن الشاعر الذي عجز عن خلق قارئ مشعوذ، يمتلك قدرات خارقة في فك طلاسم الكتابة وهتك أحجياتها، هو الذي قال بموت القارئ، في حين ظلت القصيدة ترقص وحدها في عتمة الفراغ، وهو ما قد وطّد علاقة الشاعر بالمدرجات الفارغة على حساب علاقته بالقارئ.

إن كثيراً من هؤلاء الشعراء لا يصدرون في كتابتهم الشعرية عن فلسفة خاصة أو فهم عميق لمجريات الحداثة الشعرية بقدر ما يصدرون عن محاولة لتقليد سواهم من الشعراء، وهو ما خلق فوضى شعرية انعكست سلباً على ثقة القارئ بنفسه وبشاعره.

ومن المدهش بعد هذا الخلاص من إرث القارئ الثقيل أن يظل الثابت الوحيد في علاقة الشاعر بقارئه هو ذلك الزواج المقدّس بين الصوت والأذن، مما يجسّد التناقض بجلاء بين الرغبة في التخلص من الإرث الغنائي في الشعر ثم التعامل مع القارئ على أنه ليس أكثر من مستقبل لصوت القصيدة وخيط غنائها الشفيف.

إن حرص الشعراء على الظهور في الأمسيات والندوات الشعرية لإلقاء قصائدهم أمام جمهور معين يناقض ادعاءهم بموت القارئ أو تنحيته على أقل تقدير، ويظهر تلك الرغبة الكامنة في لاوعيهم بالعودة لممارسة دورهم الحقيقي في التعامل مع القارئ، وإلا فكيف يمكننا تفسير ازدياد الفعاليات الشعرية الشفوية عاماً بعد عام، ناهيك عن دورها في إبراز شاعر ما والتعتيم على شاعر آخر.

إن عزوف القارئ عن متابعة الشعر المقروء في الملتقيات والأمسيات لهو من

أبرز نتائج هذه المرحلة، وذلك نتيجة التناقض الواضح بين القطيعة التي أحدثتها التجارب الجديدة مع القارئ ثم دعوة هذا القارئ لحضور الأمسيات والاستماع إلى الشعر دون الاستمتاع به حتى بات الحضور مقتصراً على الشعراء أنفسهم في أحسن الأحوال.

وكان ينبغي في مرحلة كهذه أن يتم الاستغناء عن هذه الوسيلة التقليدية للتواصل بين الشاعر والمتلقي. إذ باتت الملتقيات الشفاهية ليست أكثر من وسيلة لعقاب الجمهور في ظل آليات الكتابة الجديدة التي تحتاج إلى ما هو أكثر من مجرد توظيف حاستي السمع والبصر. إن اعتزال كثير من الشعراء للساحة الشعرية مبكراً أو تحولهم إلى الكتابة الصحفية، أو كتابة القصائد المغناة لهو مؤشر بالغ الدلالة على ما وصل إليه الأمر بين الشاعر والقارئ من فتور حدّ القطيعة.

ختامـــاً

يمكن القول إن علاقة الشاعر الأردني بقارئه وهي تنتقل من طور إلى آخر ابتداء بالقارئ المدلل ومروراً بالقارئ النشط أو الفاعل وانتهاء بالقارئ المضلَّل، ظلت حريصة على تلك العلاقة الشفوية ما بين الصوت والأذن، و لم تتجاوزها حتى في تلك المرحلة التي بات فيها الجفاء حدّ القطيعة سيد الموقف بين الشاعر وقارئه.

ذلك لأن الشاعر الذي توهم "موت القارئ" لم يصدر في ذلك عن فلسفة عميقة تؤمن بالقارئ الآخر البديل أو المنتظر المثالي، بقدر ما جاء هذا الوهم نتيجة فشل ظاهر في إقامة علاقة سوية مع هذا القارئ الواقعي.

وكان من نتائج هذا الفشل ذلك التناقض الصارخ بين دعوات " موت القارئ" من جهة، والرغبة الشاملة في المشاركة بالملتقيات الشفهية التي تؤمن بمبدأ التعامل مع القارئ من منظور الرواية الشفوية التي راجت في العصور الأولى لميلاد النص الشعري.

لقد بدأت علاقة الشاعر بقارئه بتدليل القارئ حدّ الخمول، ثم انتقلت به لأسباب موضوعية إلى طور من القراءة اتّسم بالنشاط والفاعلية، غير أنها انتهت إلى فضاء من الحيرة واللامبالاة نتيجة شعور هذا القارئ بالضياع والضلال، الذي لم يعد يقتصر عليه، بل تعدّاه إلى شاعره.

الهوامش

1 – انظر: الحياة الأدبية في فلسطين والأردن حتى سنة 1950، د. ناصر الدين الأسد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، ط1، 2000م، ص250.

2 – انظر بحثنا: الرؤى المكبّلة، دراسة في شعر عبدالمنعم الرفاعي، ضمن كتاب أعلام الفكر والأدب في الأردن، دار البشير، عمان، 2002 م.

3 – عبدالله ابراهيم، التلقي والسياقات الثقافية، كتاب الرياض، ع(93)، 2001م، ص24.

4 – نفسه، ص 8-9.

5 – عبد الرحيم عمر، الأعمال الكاملة، مكتبة عمان، عمان.

6 – أمينة غصين، قراءات غير بريئة في التأويل والتلقي، دار الآداب، بيروت، ط1، 1999، ص5.

7 – عبدالله إبراهيم، التلقي والسياقات الثقافية، سابق.

8 – عشيّات وادي اليابس، تحقيق: د. زياد الزعبي، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، ط2، 1998، ص150.

9 – نفسه، ص 163.

10 – نفسه، ص152.

11 – انظر دراسة عبدالله إبراهيم لحكاية "الحجاج وصبيان الليل" في كتابه: التلقي والسياقات الثقافية، ص21.

12 – د. أمينة غصين، قراءات غير بريئة في التأويل والتلقي، سابق، ص31.

صورة الآخر والحوار الحضاري
في الرواية العربية

أ.د. عبد الله أبو هيف
قسم اللغة العربية.
جامعة تشرين/سوريا

ملف البحث

تناول البحث الرؤى الفكرية والفنية صورة الآخر والحوار الحضاري في الرواية العربية من خلال نماذج روائية حديثة لروائيين من الجزائر وفلسطين، وإمعانا في سبل الحوار الحضاري التي ما تزال معوقة الى حد كبير وشديدة التأثير السلبي على هدر الإمكانية العربية، وموغلة في التغطية الجائرة على طبيعة الإسلام كالاتهام بالتطرف والإرهاب والعنف.

وكشف البحث في رواية عنارة لخوض(الجزائر): "كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك) عن عسر الحوار الحضاري من خلال صوغ رواية النص ونسق الحوارية الباعث على فيض الدلالات، وأدغمت التحليل بثراء العتبات النصية والتمثيل الثقافي والرمز وتعدد الأصوات لإثارة أسئلة الحوار الحضاري الذي لا بد منه لوعي الذات والأخر ومجاوزة إكراهات التاريخ المرير.

وأظهر البحث اختلال الحوار الحضاري في رواية أحمد رفيق عوض(فلسطين) "عكا والملوك" وعبر بجلاء عن إشكالية بين العرب والمسلمين والغرب عند استحضار الوقائع التاريخية للحروب الصليبية واستنطاق الأغراض اعتمادا على التأرخة المضادة بين التاريخ والتخيل.

وأضاء البحث هذه الرؤى الفكرية والفنية القائمة على التأرخة والخصائص الثقافية وتنمية سبل الحوار الحضاري لدى العناية بالمنظور الروائي والتخيل من أجل اتساع الحوار مع الآخر، وانفتاح البنية الروائية على تبئير بني التمثيل السردي تعالقا بين معرفة الواقع وتفاصليه التاريخية وتعمق الوعي بمكونات وجهة النظر، وارتقاء وعي الذات عند العرب والمسلمين إزاء المخاطر الداهمة على وجودهم، ولا سبيل إلى ذلك بيسر الحوار الحضاري مع الآخر.

نظر الروائيون العرب الى الحوار الحضاري على أنه أحد السبل الأجدى والنفع والأسلم لصون الذات القومية وحمايتها من اشتراطات الواقع القاهرة من

الآخر الغربي، ومن معضلات المتأثرة الى حد كبير بهدر الإمكانية العربية ومقومات الوعي، فما يهدد هذا الوجود العدوان الخارجي والداخلي معا.

وهناك عشرات الروايات العربية التي عالجت أذى الأصولية الدينية والمسحية التي تصل الى حد الإرهاب والتطرف عرقلة للمجتمع المدني، إذ نظر بعض الروائيين الى التطرف الديني مرضا اجتماعيا مثل نجيب محفوظ في رواية"المرايا"(1988) "والباقي من الزمن ساعة"(1988) و"يوم قتل الزعم"(1988) وثمة روايات حللت صور العنف في الأصولية الإسلامية عند روائيين كثر، مثل نجيب كيلاني في رواياته العديدة ومنها 'رحلة الى الله" (1978)، و "اعترافات عبد المتجلي" (1991)، وفتحي غانم في رواياته "الأفيال" (1981)، و" ست الحسن والجمال"(1991).

وتناول روائيون الأصولية القبطية وأبعادها السياسية المؤثرة على سلامة الوجود، كما هو الحال في روية جميل عطية إبراهيم "ثلاثية الثورة" (1990.1993.1994.1995)، ورؤوف مسعد "بيضة النعامة"(1994) وبهاء طاهر "خالتي صفية والدير"(1992) ...الخ[1]

وزاد نقد الأصولية الإسلامية في ممارساتها السياسية البعيدة عن حقيقة الدين الإسلامي في روايات بعض لروائيين الجزائريين أمثال الطاهر وطار، وواسيني الأعرج، والحبيب السائح، مثلما ارتفع نقد الأصولية المسحية المتصهينة واليهودية الصهيونية في روايات أخرى لدى معالجة صور الآخر الغربي من خلال رؤى التاريخ والواقع المعاصر، كما في روايات أحمد عمر شاهين "الآخرون" (1989)، و"بيت للرجم بيت للصلاة" (1990) و"لان طال السفر" (1977) وجبرا إبراهيم جبرا"البحث عن وليد مسعود" (1973) وغسان كنفاني "عائد إلى حيفا" (1967) وأفنان القاسم "المسار" (1981) ورشاد أبو شاور"أرض العسل" (1979)، وسميح القاسم "الصورة الأخيرة في الألبوم" (1980)، ونبيل خوري "ثلاثية فلسطين"

(1974)، ومحمود شاهين "الهجرة إلى الجحيم" (1984)...الخ[2]

وأتوقف عند روايات عربية حديثة للنظر في الحوار الحضاري بين العرب والمسلمين من جهة، والغرب من جهة أخرى، الأولى "كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك" (2003) لعمارة لخوض، والثانية "عكا والملوك" (2005) لأحمد رفيق عوض.

1 ـ "كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك؟" وعسر الحوار الحضاري:

يشير عنوان رواية "كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك؟"[3] إلى فضاء الرمز والتمثيل الثقافي تعبيرا عن أزمة الانتماء القومي من جهة وعسر الحوار الحضاري من جهة أخرى، فالذئبة تمثل إيطاليا بالنظر إلى تمثال الذئبة وهي ترضع التوأمين رومولو وريمو، والرواية تعاين موقف الغرب أو أوروبا أو إيطاليا من المهاجرين المسلمين والعرب وسواهم من خلال شخصية أحمد سالمي(من الجزائر) الذي غادر بلاده إلى روما إثر اغتيال جماعة مسلمة لخطيبته"بهجة" والتهديد بقتله والتلاعب باسمه من أحمد إلى أمديو من أجل قبوله في مجتمع روما الآخر، وتتناول الرواية هذه العلاقات المتشابكة داخل عمارة وحي وأحوال الساكنين من الإيطاليين والمهاجرين المسلمين والعرب وسواهم من خلال شخصية احمد سالمي (من الجزائر) الذي غادر بلاده إلى روما إثر اغتيال جماعة مسلمة لخطيبته (بهجة) والتهديد بقتله والتلاعب باسمه من أحمد إلى امديو من أجل قبوله في مجتمع روما الآخر، وتتناول الرواية هذه العلاقات داخل عمارة وحي وأحول الساكنين من الإيطاليين والمهاجرين.

وبني النص على نسق الحوارية التي تنهض من خلال تعدد الأصوات في تعضيد تنامي الفعلية الباعثة لفيض الدلالات، فثمة عناية لا تخفى بالمتعاليات النصية في بناء هذه الروية التي تنطبق عليها تسمية رواية النص تحت فاعلية تأثير الاشتغال السردي ما بعد الحداثي.

1-1 تحليل الرواية

وظهرت العتبات السردية في مقدمة هذه المتعاليات النصية من العنوان(دلالته المرتبطة بالتمثال المعروف وبالذاكرة التاريخية عن رؤى الأنا والآخر) على الإهداء (لصدقه العزيز روبرتو دي إنجليس تعميقا لسبل التواصل الحضاري مع الآخر) إلى العبارات المفتاحية المأخوذة من الشاعر أمل دنقل (تعدد أوجه الحقيقة الغائبة) والروي الإيطالي ليوناردو شاشا(1921-1989) في روايته"يوم البومة"(الحقيقة غائصة في أعماق بئر،ولا تبلغها إلا في حال التماهي معها) والروائي الجزائري طاهر جاووت الذي اغتاله الإرهاب (1954-1993) في روايته "ابتداع الصحراء"(لا تربط السعادة بالعمر أو الذكرة، ولا حاجة للماضي إذن) وتوحي هذه المتعاليات النصيحة بأهمية القطيعة التاريخية مع عناصر التمثل الثقافي من معتقدات وسواها من أجل سيرورة التواصل الحضاري مع الذات ولآخر في خضم المتغيرات العاصفة والمتسارعة في ربع القرن الأخير.

أما المبنى السردي فيقوم على مستويين، ألأول تعدد أصوات الشخصيات في حديثها عن ذاتها وتشابك علاقاتها مع الآخرين، والثاني هو حديث الشخصية الرئيسة عن ذاتها وعن الآخرين لإضاءة النص بكامله، وجعل أحمد أو أمديو أحاديثه تحمل عنوان العواء ضمن تسلسل رقمي يعلق فيه على ما ورد في أحاديث الشخصيات الأخر.

وتجاذب السرد في المستوى الأول مع الحقيقة في مفهومها وتجليها من شخصية لأخرى، وفق التالي.

ـ حقيقة بارويز منصور صمدي(الإراني-ص9-25)

وهو إيراني عمل غاسلا للصحون في المطاعم، وعانى كثيرا من الحصول على عمل لأنه مهاجر، وليس لإيطاليا، ثم يسر له أمديو فرصة العمل والموافقة على

منحة اللجوء السياسي.

ـ حقيقة بندتا اسبوزيتو(النابوليه–ص33–43)

امرأة من نابولي، وهي بوابة، وتصف عذاها مع قاضي العمارة الذين سببوا لها المتاعب، وتشير من حين لآخر إلى طبيعة الشعب الإيطالي وماضيها والاغتراب الشامل.

ـ حقيقة إقبال أمير الله (البنغالي–ص49–55)

وهو مسلم من بنغلاديش متأذ من العنصرية الأوروبية ضد المسلمين، بينما لا يرى هذا البنغالي أي فرق بين المسيحية والإسلام في الجوهر، والإيطاليون ينظرون إلى الإسلام على أنه دين المحرمات، وقرر أن يندمج بالمجتمع الإيطالي، وأرسل ابنه إلى الحضانة الإيطالية بدل الكتاب لتعلم القرآن واللغة البنغالية.

ـ حقيقة الزابتا فابياني(الرومية–ص61–67)

امرأة من روما تعيش وحيدة مع كلبها الصغير الذي سمته فالنتينو العاشق الأهم للناس، وهي تعامل هذا الكلب معاملة العاشق لها، ثم اختفى الكلب وقتل، وقررت إلا تدفع الضرائب بع اليوم، "بل سأهاجر إلى سويسرا بلا إبطاء. ولن أرجع إلى إيطاليا أبدا"(ص67).

ـ حقيقة مانويلا ماریاس غونزاليز(البيروانية–ص73–80).

امرأة من بيرو، وتخدم امرأة تدعى السنيورا روزا في الثمانين من عمرها ومتوجعة من قسوة الحياة في بلادها ومصاعب إعالة أفراد أسرتها الفقراء في ليما.

ـ حقيقة انطونيو مارتني (الرومي ص81–90)

أستاذ جامعي في مهد التاريخ بجامعة روما وشديد التواصل مع قاطني العمارة، ومتجاذب مع حدود دلالات الحقيقة وترميز النص برمته بقوله.

"أليس الذئبة هي رمز روما. أنا لا أثق أبدا في أبناء الذئبة لأنهم حيوانات مفترسة متوحشة. إن الحيلة الخبيثة هي وسيلتهم المفضلة في استغلال عرق الآخرين

هكذا أهل الشمال يعملون وينتجون ويدفعون الضرائب واهل الجنوب يستغلون هذه ألموال في إنشاء العصابات الإجرامية مثل المافيا في صقلية ولاكامورا في نابولي ولاندراغتا في كلابريا وعصابات الاختطاف في سردينيا. المصيبة أن الشمال عملاق اقتصادي وقزم سياسي. هذه هي الحقيقة المرة" (ص 85).

ويرى أن أهل بلده روما مختلفون لتعلقهم المرض بالماضي (ص 90).

ـ حقيقة يوهان فان مارتن(الهولندي ص95-100)

جاء هولندا لدراسة السينما و لإنتاجها، واستأجر غرفة في العمارة إياها مع أمديو الذي صادقه مع أنه أجنبي، وأثار في وصفه لتطورات حياته موضوع صدام الحضارات في امداء المفارقة باهظة التكاليف على الوجدان.

"شيئا فشيئا بدأت اقترب من سكان العمارة مستعينا بمفاتيح الواقعية الجديدة، فاكتشفت أن المصعد هو موضوع جيد لفيلم واعد، فكرت في فلم يمزج بين الواقعية الجديدة وسينما المخرج الألماني فاسبندر. ثم خطرت ببالي عناوين مدهشة:"صدام الحضارات حول مصعد في ساحة فيتوريو" أو "كاتناشو" أو مصعد ساحة فيتوريو" أو صدام الحضارات على الطريقة الإيطالية". حلمت بإسناد دور البطولة للممثلة الألمانية آنا شيغولا التي شاركت في معظم أفلام فاسبندر. قد يناسبها دور سيدة الكلب إلزابتا فابياني مثلا، أنا معجب كثيرا بالإراني بارويز لأنه يذكرني بأنطوني كوين في أفلامه ألأولى. أما البوابة النابوليتانية بندتا فهي الشخصية المحورية في فلمي القادم لأنها تمثل الواقع الشعبي كما كان ألمر مع الممثلة نا منياني في فيلم "كامبو دي فيوري" طلبت من أمديو مساعدتي في إقناع جميع سكان العمارة في التمثيل في للفيلم. أنا متحمس أكثر من أي وقت مضى لإنجاز هذا الفيلم بعد حدوث هذه الجريمة في المصعد. هذا إشهار أولى للفيلم. لن أتراجع وسأمضي في طريقي" (ص 100).

ـ حقيقة ساندرو دنيني (الروميص 105-112).

صاحب بار من روما، وزبائنه من الأجانب غالبا، وصديق لأمديو (أحمد سالمي)، و متداخل مع الوعي الرموز التي يثيرها فضاء النص.

"ثم رحت أعلق على مقولته المشهورة: "الشعب الإيطالي لا يملك ذاكرة تاريخية" قلت له إن مونتانللي مخطئ، فهذا الرأي ينطبق على كل أرجاء إيطاليا ما عدا روما، فأهل روما لهم ذاكرة راسخة ترجع إلى الرومان، يكفي أن تتجول في الشوارع لترى الآثار القديمة أو تنظر في علم روما لتستمع بصورة الذئبة وهي ترضع التوأمين رومولو وريمو. في النهاية تذكر نصيحة والدي عن كسب الزبائن، قلت له:"اسمي ساندرو وأنت؟". قال اسمي:"أمديو" قلت له: "إذا أنت من روما"، قال لي: "لا أنا من الجنوب". عندما بلغ عتبة الخروج قلت له: "إلى الغد يا أمديو" فرد بابتسامة جميلة" (ص106).

ـ حقيقة ستيفانيا مسارو (الرومية ص117-124)

مدرسة لغة إيطالية من روما وتعمل في وكالة سياحية، وعشقت أمديو، ووافق على العيش معها، وأعلنت نزقها وانزعاجها من الزابتا التي سمت الكلب الصغير باسم معبود النساء، وتستدل على عنوان الرواية في جوهر الموضوع الرئيس لدى تعلقها على أمديو في حالته وهو يكابد من العنصورية: "أعرف أن ـــمديو يتقن الإيطالية أحسن من الإيطاليين، الفضل يرجع الى إرادته وفضوله. لم ألعب دورا كبيرا في هذه المعجزة التي تنسب إلي عادة. أمديو عصامي، يكفي أن تعرفوا أنه كان يسمى قتموس زينغاريلي بالمرضعة. كان بالفعل كالرضيع الذي يتعدى من حليب أمه عدة مرات في اليوم، كان يقرأ بصوت مرتفع ليحسن قراءته ولا يتضايق عندما كنت أنبهه إلى بعض الأخطاء في النطق كان لا يمل من مراجعة القاموس لفهم الكلمات الصعبة، كان بالفعل يرضع من الإيطالية كل يوم (ص119-120) .

ـ حقيقة عبد الله بن قدور (الجزائري ص 129-130)

عامل من الجزائر يفصح عن وضع احمد ابن حومته(حارته أو حيه) ويشرح ظروفه التي جاءت به إلى روما، ثم قاده ذلك إلى ترك البئر بغطائه، كما يقول المثل الشعبي، والتساؤل حول مصير أحمد- أمديو ومصير الحوار لحضاري الناجم عن المخاطر الداخلية والخارجية.

ـ حقيقة ماورو بتاريني (الرومي ص143-148)

مفتش الشرطة الذي يكشف عن بقية تفاصل علاقات النص، فقد تعرض أمديو لحادث أليم، وهوبريء من قتل لورانزو المولع بالمبارزات السرية بين الكلاب حتى قتل الكلب الصغير، ثم قامت الزابتا بقتله:

"لقد وضعت خطة قتل متقنة إلى أبعد الحدود حيث استفادت كثيرا من حيل المسلسلات البوليسية التي تتابعها يوميا على التلفزيون. اختارت المصعد لأنه مصدر النزاعات بين سكان العمارة ثم وقع اختيارها على السكين لأنه أداة قتل رجالتة مما يبعد الشبهات. ثم راحت تسير حافية القدمين في ساحة فيتوريو حتى تظهر للجميع أنها فقدت عقلها بسبب فقدان أو اختطاف كلبها العزيز، استطاعت أن تنفذ خطتها بمهارة فائقة دون أن تترك إي أثر. الخطأ الوحيد الذي ارتكبته هو عدم تخلصها من أداة الجريمة، أرادت أن تحتفظ بشيء يذكرها أن قاتل فالنتينو قد نال العقاب الذي يستحقه بعد بحث دقيق عثرنا على السكين وعليه بصماتها ودم الضحية، التحقيق انتهى، والزابتا فابياني هي التي لورانزو مانفريدي المدعو الغلادياتو" (ص 148).

أما المستوى الثاني بصوت أمديو/ أحمد فهو إضاءة تفصيلية شاملة لأغراض السرد، الإفصاح عن مأساة إنسان العصر تحت وطأة الإرهاب في وطنه والعنصرية في أرض الآخر، فالحقيقة تجرح وتقتل، والعواء هو أغنية أورفي الأبدية بتغير الشاعر

الفرنسي رونيه شار، وكما قال كاتب ياسين: لست في فم الذئب، لقد خرجت من فم الذئبة، وارتمت في أحضانها حتى ارتويت من حليبها" (ص 149).

ثم رأى الخلاص في الخروج من وطأة الذاكرة والمكونات الثقافية الضاغطة نحو نفي المنفي العواء لأن الذاكرة "حيوان مفترس كالذئب تماما" (ص 150).

2-1 الرؤى الفكرية والفنية:

واتسمت الرواية بالأساليب السردية التالية:

أ ـ العتبات النصية:

تضاعفت العتبات النصية في الرواية لإثراء ما وراء النص، وتداخلت مع التناص والمتعاليات النصية التي تؤثر إلى الدلالات العميقة، وتجلى ذلك في العنوان الرئيس الذي يفيد المعنى الرئيس، وهو التنبه إلى مخاطر الحوار الحضاري بين العرب والمسلمين والغرب خشية الجوار والطغيان والهيمنة والدمار، وتبدت الخشية في الأذى الناجم عن الآخر دون التسلح بوعي الذات والآخر معا.

ودعمت عتبة العنوان بالعبارات المفتاحية عن مقومات المعنى الرئيس من خلال مفاهيم الحقيقة والترجمة البشرية وتحققتها، فالحقيقة كامنة أو خافية ما لم تعضدها الأطراف المتحاورة، والتجربة البشرية لا تخرج عن حدود.

العمر والذاكرة ورؤى الواقع والتاريخ لئلا تهمش الذات العامة، وثمة عنصر هام في تصليب هذه الذات مفاده الانفتاح على العالم، وقد وصف أحمد (أمديو) بلغز "يحير العقول. إنه كرباعيات الشاعر الكبير عمر الخيام، تحتاج إلى سنوات طويلة لإدراك مغزاها" (ص 12).

وتعاضد التناص مع المحتوى الخفي لقبول مع الآخر الغربي، إذا اقترح أحمد" تسمية بارويز باسم جديد يليق بنجم سينمائي واعد: بارفي برافو Parvi Bravo بدلا من بارويز منصور صمدي" (ص 32).

وأما أحمد إلى المتعالية النصية عن العلاقة بين الدولة والمافيا التي تعرقل

لا يخرج عن حالات التغطية على العرب والمسلمين.

أ- التمثيل الثقافي والرمز.

استند التمثل الثقافي غلي العراف والطقوس والعادات والتقاليد والأديان والعقائد، وصارت هذه العناصر إلي مكونات المواقف السياسية والاجتماعية حسب توظيفها من شعب لآخر، ومن فئة لأخرى، وتسلحت بعنصر الأديان على وجه الخصوص، وتلبست مواقف الغرب من العرب والإسلام عنصر الديانة الإسلامية المنتبذة عند الإيطاليين في هذه الروية مما دفع أحمد (الجزائري المسلم) إلى مرارة هذه الضغوط الاجتماعية، وسماها العواء الأول (ص28-32) والعواء الثاني (ص45-48) والعواء الثالث (ص58-60) والعواء الرابع (ص69-71) والعواء الخامس (ص113-116) والعواء السادس (ص91-93) والعواء السابع (ص101-103) والعواء الثامن (ص113-116) والعواء التاسع (ص125-128) والعواء العاشر (ص138-142) والعواء الأخير او قبل صحية الديك (ص149-150) .

وأفصح أحمد في هذه العواءات ـ الضغوط عن سيرته المقهورة في ذكرته المروعة، وهو يسترجع اليوميات عن مشكلات مشاركه في المجتمع الإيطالي وإشكاليات قبوله الصعب رمزا لبقية العرب والمسلمين، مما جعله متأذيا من هذه الضغوط، واستخدم الدعابية(السحرية المريرة) إزاء العنف الموجه للعرب والمسلمين عن غير حق، فذكر في "العواء الأول" أن كراهة للحقيقة زائد، وعشقه مؤذ: "سأعوي بقية الليل في هذا العش الضيق، وأنا أعرف لأن عوائي صيحة في واد لن يسمعه أحد غيري. سأودع في هذه المسجلة الصغيرة عوائي المتقطع، ثم أعزي نفسي بسماعه" (ص30).

وربط معاناته للأذى الروحي والمادي بما واجهه بارويز المتهم بجريمة ظلما وعدوانا من ايطاليين، واستمرت الدعابية على أنه "في كثير من الأحيان تكون عدم معرفة الحقيقة أفضل من معرفتها" (ص31) ودعاه ذلك إلى الإجابة عن العواء، وهو

الوعي بهذا العسر في التواصل الحضاري.

وتنامي هذا الإحساس المأسوي في استخدام المثل العربي "ألقارب مثل العقارب" فالتقارب الحضاري يبدأ من ألفه القريب وحصانته إلي ألفه البعيد وضمانته بالمشاركة الإنسانية في ترسيخ حقيقة الوجود، وليس استهداف الآخر من أجل المصلحة الذاتية الخاصة، وهذا هو حال الغرب إزاء العرب والمسلمين، لتظهر نبرة الدعابية من جديد: "لا فائدة من معرفة الحقيقة. الغراء الوحيد هو هذا العواء الليلي" (ص48).

وتنامت الضغوط الغربية على العرب والمسلمين، فغير أحمد اسمه، وحرص على تحولات مظهره الشخصي، مثلما قرر المسلم البنغلادشي إقبال أمير الله الاندماج الإيطالي، وبدل عنصر التنشئة الاجتماعية لابنه، وألحقه بالحضانة الإيطالية، واقنع زوجته بتعلم اللغة الإيطالية، للتغطية على رفض إيطاليين تأجير المهاجرين بيوتا يقيمون فيها، ومحاولات إيطاليين آخرين إدانة المهاجرين للتخلص منهم.

وجاهر أحمد بأهمية مجانبة عسر الحوار الحضاري لدى التفريق بين العنصر والمتسامح، لأن العنصري في عداء مع الآخرين،"بينما المتسامح يتعامل مع الآخرين دون تكبر واحتقار"(ص58)، ونسب العنصرية إلى طبيعة العنصرية وفق مصالحة، وإن كانت عن توهم، وتفتقر للمصداقية، مستعينا بالمثل العربي القائل:"فاقد الشيء لا يعطيه".

وامتدت العنصرية إلى البعد العام، حين مدح (أمديو) أحمد من الزابتا فابياني متسامحا، ولكنها دعت إلى طود الصين من المم المتحدة ومحاصرتها اقتصاديا وسياسيا، وإعلان الحرب على الصين، لمجرد شكوك البوابة النابولتيانية عن تورط الصينيين في اختطاف فالنتينو (كلبها) فهي لا تعيش دونه، ولذلك فالإيطاليون،

عندها، ليسوا"بحاجة إلي المهاجرين" (ص65).

وأوضح العواء الرابع مدى عمق عناصر التمثيل الثقافي في الترميز حين طلبت الزابتا فابياني التضامن"معها في معركتها الحضارية دفاعا على كلاب العالم" (ص70)، وألمح أحمد أن "نباح كلب الزابتا يشبه العواء، إنه يدخل شيئا من الغبطة والسرور إلى قلبي"(ص69)، حتى بدأ يشك" في حيوانية هذا الكلب الصغير" (ص71).

وأفاد العواء الخامس، عندما ذهبت مانويلا للإجهاض ودخلت سجل غينيس في كثرة حالات هذا الإجهاض، لتتعالى نبرة الدعابية، على أن "العواء هو إجهاض الحقيقة" (ص 82).

ونادى أحمد في العواء السادس إلي تيسير الحوار الحضاري بين العرب والمسلمين من جهة، والغرب من جهة أخرى، من خلال الرمز لأشمل للرواية تبئيرا لأغراض السرد الروائي وبلوغا لدلالة الرواية، فالمهم هو المشاركة الاجتماعية والإنسانية في التواصل الحضاري المنشود:"ما يهمني حقا هو أن أرضع من الذئبة دون أن تعضني، وأن أمارس هوايتي المفضلة: العواء" (ص 93).

وارتبط الرمز في العيش الإيطالي بالمصعد من تردي الأوضاع المصلحية إلي حسن التالف بين العرب والمسلمين والغرب، وما لم يثمر تحين العلاقات فإن الضغوط بشروطها القاهرة متنامية، وكأنها كابوس "أراه في نومي من حين لآخر، بل هو قبر ضيق وبلا نوافذ" (ص 103).

واستعيدت دلالات رمز صورة الذئبة (لإيطاليا) في تاريخها وصراعاته الداخلية والخارجية من إثارة متاعب الشمال والجنوب الإيطالي على ضنى الموقف من المهاجرين، وقيامه على الفساد داخل إيطاليا نفسها، فالمصعد هو الفاصل بين الهمجية والحضارة" (ص110) و"إن فضائح أهل الشمال لا تنتهي أبدا، فقد فضحتهم عملية الأيدي النظيفة manip alite التي قادها القضاء، وأزالت الستار

عن الرشوة المستشرية في مدن الشمال، وعلى رأسها مدينة الفساد ميلانو" (ص110-111).

ودافع أحمد في العواء الثامن عن روما الحضارية والإنسانية العريقة، أما المفسدون فهم معرقلو الحوار الحضاري في الداخل وفي الخارج، و "إن روما ما هي ذاكرة الإنسانية، وإنها المدينة التي تعلمنا كل صباح أن الحياة ربيع أبدي، وأن الموت سحابة صيف عابرة، لقد هزمت روما الموت" (ص 113).

ولاذت الرواية بالرمز في ترسيخ البعد الحضاري والإنساني لإيطاليا للتخفيف من أعباء الذاكرة، على أن أحمد "في مأمن من انفصام الشخصية بسبب اسمي الإيطالي، لا ضرر من أمديو، لكن هناك نزاع صامت بين أمديو واحمد؟ سأبحث عن الجواب في العواء" (ص 114).

وأفاد هذا الرمز أيضا أن ينخرط العرب والمسلمين في السيرورة الغربية نحو توكيد الرضاعة الإيطالية والخلاص من ضغوط الحياة الاقتصادية على كل شيء، أي الإسهام في سبيل هذا الخلاص ضمن الخصوصيات الغربية المتحلية بعناصر التمثيل الثقافي المسحي بالدرجة الأولى شأن الاستماع "إلي توجهات الباب"(ص116).

ووصف أحمد، تعضيدا لهذا الرمز لأشمل أنه يرضع من الإيطالية كل يوم، لدى توصيف ستيفانيا مسارو للعلاقة معه حتى الزواج منه، أما احمد فوجد الدواء في العواء عندما اشتدت وطأة الكابوس المشئوم عليه إثر اتهامه بالجريمة، والنوع الأول هو عواء الألم، والثاني عواء الفرح، واعترف بقسوة العضة الإيطالية وألمه، وتبدى الترميز جليا بقوله: "أما أنا فاعوي منت شدة الفرح، أنا أرضع من ثدي الذئبة برفقة اللقيطين رومولو وربيمو، أنا أعشق الذئبة ولا أستطع الاستغناء عن حلبيها" (ص 138).

وهذه هي معاناة العربي والمسلم في الغرب، فقد غطي على الإسلام وتقاليده وأعرافه وطقوسه، ليدخل الحزن والشجن إلي قلوبهم، وصاروا مثل مئات المحرومين من رائحة الأحبة ورائحة معتقداتهم، لأن ذئابا كثيرة تحاصرهم "من كل الجهات" (ص141)، و"نار الفتنة" المنتشرة، وهي "أخطر من أنياب الذئاب" (ص142).

وأفادت الروية إلى كشف الغطاء الأيديولوجي في انتشار العلاقات الاستعمارية الجديدة من اللغة والمعتقدات الدينية إلى لبوسها المعولم والمهين على العرب والمسلمين، نحو إيقاف المتوهمات والأوهام الثقافية في الموقف من الغرب، مثل المتمسكين باللغة الفرنسية عند الكثيرين أو تشجيع الأمازيغين على نبذ اللغة العربية واعتمادهم المطلق على اللغة الفرنسية وحدها في الجزائر، بينما يرفض غالبيتهم ذلك، وعلى اللغة الإيطالية وحدها في لإيطاليا، بينما ساعدت الثقافة الفرنسية نفسها على تشديد "سلاح النقد، نقد الذات ونقد الآخر، ونقد العلاقة بيننا وبين الآخر التي تجعلنا دائما في وضع الأضعف والتابع"[4].

واكتمل الترميز لأشمل لدلالة الذئبة والعواء من خلال" العواء الأخير أو قبل صيحة الديك" تأملا للتواصل الحضاري وأمله، فالذاكرة عند أحمد، والعرب والمسلمين، مهددة بنار الفتنة، ما دام العواء دائم التغير عن حال مصائر العرب والمسلمين التي لا تفرق عن حال المنفي في هذا العصر.

ج ـ رواية النص ونسق الحوارية:

تندرج الرواية في مفهوم رواية النص، لأن مؤلفها شديد العناية بالوعي وأغراضه في ضبط التخيل السردي وتعاليقه مع التاريخ والواقع إلماحا إلى ما وراء النص أيضا، وقد تعمق عمارة لخوض في تكثيف الدلالات عند التمعن في الحوارية وتشكلاتها، من النجوى، (الحوار مع الذات) إلى الخطابية(الحوار مع الآخر)، لتغدو الرواية برمتها حوارية مع أسباب عسر الحوار الحضاري بين العرب والمسلمين وسبل مجاوزة هذا العسر، وتظهر الحوارية في النظر إلى الأشياء والكائنات من

ثوابتها إلى متغيراتها مثل ربط العمل في مطعم عند باروبز منصور صمدي الإيراني بإدعاء حرية الأكل وفهم التغبير والاعتقاد والديمقراطية، وكرهة للبيتزا، "لا ينطوي على أي نوع من الحقد على الإيطاليين" (ص 10).

وأفرد صمدي مثالا لمعادات المهاجرين المسلمين، وهو روبرتو بوسوسو، زعيم حزب الشمال الإيطالي، الذي يتقن اللغة الإيطالية وحدها، أما المهاجرون المسلمون فلغتهم الواحدة، "هي غسل الصحون" (ص 13) وتساءل صمدي، شأن المهاجرين المسلمون لماذا تعبر السلطات الإيطالية على إنكار الحقيقة حول مواقف المسلمين السليمة، من خلال رمز تأثير ثقل العجائن على القلب.

ومد الحوارية إلى التضامن مع أمديو (أحمد) الذي "سيخلف فراغا رهيبا في حياتنا، بل لا أتصور روما دون أمديو" (ص 19). وبعث دلالة وجوده في إيطاليا، على أنه لاجيء، وليس مهاجرا، فلماذا التهديد بالموت على الدوام بين العرب والمسلمين والغرب، وأشار إلى موقف أمديو منه، إذ أقنعه بتقديم الاستئناف حول التهمة الجائرة الموجه إليه، "ولم يمض وقت طويل حتى منحوني اللجوء السياسي" (ص23) قناعة بالتضامن الحي بين العرب والمسلمين، مما يستدعي نهوض حركة السلام بينهم وبين الغرب أيضا، وهذا في صلب الحوارية التي اندغمت مع نصيحة البحث عن الحقيقة لنفي تهمة القيل الموجه لأمديو كذلك، "إذا لم يرجع أمديو في الأيام القليلة القادمة، فإني سأهجر روما، ولن أعود إليها أبدا،" (ص25).

وتعتمد الحوارية في نجوى الذات وحوار الآخر في العواءت على لسان أمديو، الذي جسد الرؤى لدى الإمعان في التفاصيل والواقع باسترجاع الذكريات، وتشوفاتها الراهبة والمستقبلية، كالخشية من تحولات العرب والمسلمين إلى غير هويتهم، وقد تكرر التميز بين الإيطاليين والأجانب دون مسوغات، والأجدى هو التآلف بينهم وإيقاف التهم الموجه إليهم من الغرب ما داموا أبرياء، فأمديو "إيطالي أصيل" في جوهره، لأنه لم يرتكب جريمة قط، فتساءلت بندتا اسبوزيتو عن ضرورة

تجنب الخيانة لئلا يسيء الإيطاليون إلى أنفسهم: "في الحرب العالمية الثانية قاتلنا مع الألمان، ثم انتقلنا عليهم، وتحالفنا مع الأمريكيين" (ص42).

وأبدت رأيها في حال شعبها الذي وصفته بالغرب، لدى استعراض ببعض التفاصيل السياسية من تاريخ إيطاليا الحديث، وهي تفاصيل ضارة تجعل "هذا البلد بلد العجائب" (ص43).

وأبدى المسلمون رأيهم بالحوار المسحي والإسلامي الذي يفيد كثيرا في ألمن والسلم الدوليين، وذكر إقبال أمير الله البنغلاديشي ألا "فرق بين عيسى و محمد، ولا فرق بين المسيحية والإسلام، ولا فرق بين الإنجيل والقرآن، إقامتي الطويلة في روما تسمح لي بالتمييز بسهولة بين الإيطالي العنصري والإيطالي المتسامح" (ص50)، بينما يعتقد الإيطاليون أن الإسلام دين المحرمات والتطرف، وهذا جور وظلم.

وتساءل انطونيو ماريني عن الوحدة الإيطالية وانتقاده لأطروحات الهوية المناهضة للآخر"لا عنا البرابرة القدماء والجدد" (ص90)، وتحاور مع أحمد حول"مصطلح القابلية للاستعمار" للمفكر ملك بن نبي، وهذه القابلية هي نتاج الخيانة الداخلية، خيانة ألأخ لأخيه" (ص91-92).

وانتقد ساندرو دنديني استيراد كل شيء من أمريكا، إيمان إلى الهيمنة وسلطتها الاقتصادية والسياسية، وأفضت الحوارية عند أحمد إلى جمال التحرر" من قيود الهوية التي تقودهم إلى الهاوية" (ص 126)، ما لم تنفرج إلى رحابة التواصل الحضاري.

د ـ تعدد الأصوات:

لجأ عمارة لخوض إلى تعدد ألأصوات لتعليل المحاكاة والإيماء إلى المعني ومعنى المعني في الوقت نفسه من خلال إيذاء الرأي والرأي الآخر والنفاذ إلى الوعي، فاستنطقت الرواية الشخصيات، وأردفت منطوقاتها بصوت الشخصية الرئيسة أحمد

(أمديو) إضاءة لأبعاد الحضارة العسيرة.

"كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك؟" نص روائي متميز في إثارة أسئلة الحوار الحضاري الذي لابد منه لوعي الذات والآخر ومجاوزة إكراهات التاريخ المريرة.

2- "عكا والملوك" واختلال الحوار الحضاري:

عني أحمد رفيق عوض في رواياته كلها بقضايا العرب والمسلمين في مواجهة الصراعات التي هددهم، وما تزال، فكانت رواية "العذراء والقرية" (1992) عن المجتمع الفلسطيني المحتل لمواجهة الخلل الداخلي وتنمية النضال ضد الهزيمة التاريخية والاحتلال الصهيوني العسكري، ونهضت رواية "قدرون" (1995)، وهي اسم لقرية خرافية، بإرادة الحياة والحرية في زمن الاحتلال الصهيوني ضمن سردية ملحمة يواجه فيها الفلسطينيون العدوان الداخلي والخارجي من فضح العمالة والمفسدين المتعاونين مع العدو المحتل إلى المقاومة الحقة، وعالجت رواية "مقامات العشاق والتجار" (1997) فجائع المجتمع الفلسطيني الموغل في الفساد والإفساد، وتفكيك هذا المجتمع لاستنهاض فعل المقاومة في الممارسة الشعبية لنفي الاغتراب وتصليب الذات القومية، وانتقدت رواية "آخر القرن" (1999) الواقع الفلسطيني المتردي في الهزائم والفساد الاجتماعي والأخلاقي والسياسي، ومضت رواية "القرمطي" (2001) إلى التأرخة للإفصاح عن مواجهة الراهن في بعده العربي لأشمل، إذا لا ينفصل الفلسطيني عن العربي، ولا تنصل الأمة العربية عن الأمة الإسلامية، وامتد الموضوع فيها إلى الحوار الحضاري وعيا للذات وللآخر، وهو الموضوع الذي تناوله أحمد رفيق عوض في روايته "عكا والملوك" من جوانب أخرى.

2-1 تحليل الرواية:

تعتبر رواية "عكا والملوك" (2005)[5] بجلاء عن إشكالية الحوار الحضاري بين العرب والغرب من خلال استحضار الواقع التاريخية واستنطاق الأغراض اعتماد على التأرخة أيضا العاضدة بين التاريخ والتخييل، وأفاد هذا الاستحضار وعي الضغوط الراهنة على الأمة العربية، متمازجة مع أشكال التخييل لإثارة أسئلة الهيمنة القطبية الغربية والأمريكية على العرب المعاصرين بما يجعل التهديدات القائمة من فلسطين إلى مصر وسوريا في حروب ومواجهات عديدة، ثم العراق، استمرار للحروب ضد العرب والمسلمين، ويوجه المنظور الروائي انتقادات شفافة وغير مباشرة للضعف العربي، مثلما ينبه إلى مزايا المقاومة الأصلية في الذات القومية.

وقد استفاد الروائي كثيرا من السرد التاريخي بوقائعه وحقائقه، وسأو ما إلى منظومة قيمية وطنية في أبعادها الإنسانية والأخلاقية على وجه الخصوص. وصار الروئي قارئه عن مدى انبثاق التخييل من التاريخ ملحما إلى "صعوبة التفريق بين ما هو روائي وبين ما هو تاريخي، ولكن باستطاعته أن يقرأ الكلام على وجهه، فكلاهما في نهاية الأمر صحيح، هنا، التاريخ والرواية يتبادلان المواقع ليقول كل منهما ما لم يقله الآخر، أو ليتكاملا لقول ما تم السكوت عنه" (ص 4).

ودعم الروائي هذه الملاحظة بالإهداء النابض بإشكالية الحوار الحضاري، فالعلاقة مع الغرب لم تخرج عن الطغيان والهيمنة، إذا تأصلت المواجهة والمقاومة لإيقاف موجات الراحلين دفاعا عن وطنهم، وهم ضحايا وشهداء لا يحصون من مرحلة لأخرى، وجهر الإهداء بهؤلاء الأحبة الذين ذهبوا، والذين هم حوله، والذين سيأتون.. على أن معركة الحياة ما تزال دامية منذ الحروب الصليبية إلى اليوم، وإن بدأت مع ظهور الإسلام وانتشاره من خلال المعارك مع الإسرائيليين ومحاولات اختراق الإسرائيليات للمأثور الديني الإسلامي والفكري حتى مطالع العصر العباسي بنى أحمد رفيق عوض روايته على عنونة الفصول بأسماء الشخصيات

المستحضرة من قلب التاريخ، وحمل الفصل الأول اسم ابن جبير المؤرخ والجغرافي المعروف الذي مضى إلى رحلته، ومر في لقاءات عربية وأجنبية بمؤشرات الصراع مع العرب والمسلمين، ولاسيما ملك صقلية، والشريف الإدريسي، والمسعى لا يهدأ لرؤية صلاح الدين الأيوبي الذي ما زال، وجيشه، عالقين في حصار عكا، وإن الأمر لشديد، لأن استهداف الحرب على العرب والمسلمين لا ينقطع كما الحال في الحوار بين ابن جبير والشريف الإدريسي.

"قلت: هل الحرب.. هل لابد من الحرب".

قال: يبدو الأمر كذلك بكل الأسف، كل ما رغبت فيه هنا هو الهدوء، ولكن؟ حتى الهدوء لا أحصل عليه".

ودعاه أن يذهب إلى الخليفة المنصور الذي يحب العلم والعلماء، ويفرح به، غير أن الشريف ظل ساكنا، و"كان من الواضح أن خيبة أمله من بني قومه لم تخب في صدره" (ص 34).

واعتنى الفصل الثاني "قراقوش" بمكانه الأمير بهاء قراقوش في عكا إلى جانب الأمير الأسفهسلار حسام الدين أبو الهيجاء مقدم العساكر في عكا المحاصرة بالكامل لامته، وهما في خدمة السلطان صلاح الدين، وجاهدا لمواجهة اليأس والجوع والعزلة، ولا ينجم عنها سوى قتال أيضا مع الصلبين، واستفاد من الزراقين والنفاطين وسواهم، فالليل هابط "عكا المحاصرة ، وعلى بحرها وعلى ما جاورها، من ارض فلسطين، أشعل العدو نيرانه أمام خيامه على تل المصليين والمرج أمامه.." (ص 38)، والعزيمة العربية تحرك إلى النصر، وسندها قول الناصر صلاح الدين: "السيطرة على عكا هي قطع البحر عن الفرنجة" (ص 42)، ووصف المنظور الروائي بعض حالات المواجهة مثل عملية انتحارية وتدمير السفن الغازية، والنداء: "الله أكبر... الله أكبر... يا للإسلام.. يا للإسلام؟" (ص 51).

وكلف يعقوب بمهمة، وإلى جانبه ابن جبير، بلبوس ينسربون من خلاله إلى خضم مشكلات المواجه مع العدو، وهذا ما ذكره ابن شداد في كتابه"النوادر السلطانية"، وفسر ما لم يكتبه ابن جبير مندهشا في رأي مفاده"أن الحياة وتفاصيلها أغنى من أي مدع أو واضع للكتب، وأن هناك ما لا يمكن وضعه على ورق أبدا" (ص 60).

وتضمن الفصل الثالث "ابن شداد" تفاصيل لقاءات بين العرب والغربيين، شأن قدوم ملك الفرنسيين المسمى "فليب أغسطس"، وهو "ملك له سطوة على عموم الفرنجة، ورأيه مسموح وكلمته نافذة" (ص61)، واللقاء الأهم هو لقاء ابن جبير بالناصر صلاح، ومعاودة انتقاده للإدريسي الجغرافي مع ملك صقلية، وكأنه نقد للضعف العربي ومراودته للخارج، وإثارة لإرادة "الأمة التي تواجه، هذه اللحظات، ملوك الغرب جميعا، عليها أن تتخلى عن أوهام كثيرة، قال سيدي ومولاي ها قد مضت أكثر من ثمانين سنة والفرنجة بين ظهرانينا، فلم ينفع معهم التفاوض، و لم ينفع معهم الحوار، ولا حتى مصانعهم، فقد هاجموا حليفهم أتابك دمشق ذات مرة، قال سيدي ومولاي إن الحوار والتفاوض لا يكون في حالة أن تغزى بيتك ودارك، ولا يكون مع من لا يراك، ولا يعرف بك، ولا يعطيك حق الحياة والوجود" (ص 76-77).

ويؤشر مثل هذا الحوار بين ابن جبير ومولاه وسيده الناصر صلاح الدين إلى عسر الحوار الحضاري مع الغرب، الذي لا يريد الغرب منه سوى الغزو والطغيان والهيمنة.

وتناول الفصل الرابع "جوبا" وقائع موت زوجها ملك صقلية، وطلبها من أحد عبيدها المسلمين أن يعلمها أصول الفلاحة والزراعة، وقرأت لها دلال، المرأة العجوز التي عاشت شطرا من حياتها في دمشق ثم في أشبيلية، ثم بيعت هنا في باليرمو لزوجها، نصوصا "من كتاب شهواني لمؤلف مسلم من الأندلس" (ص87)،

واقترب منها فلاح مسلم، وطلب مساعدتها لئلا يصادروا مزرعته.. ووعدت بما تستطيع فعله، لتفاجأ بزيارة أسقف المدينة النابذ لعون هذا المسلم، وانفجرت فضيحة الملكة جوانا الأرملة الطروب في قصرها المليء"شبقا، كالكفار المسلمين تماما، ووجد أوليك الذين يعادون الوجود الإسلامي ذريعة للإسراع في طرد المسلمين من الجزيرة" (ص 92)، ثم قامت مسيرات صاخبة في باليرمو تطالب الملك بالعدول عن سياسة التمييز والجور التي يمارسها بحق المسلمين، ولكن الشرطة تشاهد مثلها في صقلية كلها، وسارع الملك وليم وزوجته وحاشيته لاستقباله، ووعد أن يزوجها من ملك، وأن يأخذها معه إلى القدس، ووصلوا عكا مستهدفين الإسلام" هذا العدو المتشعب الرؤوس والأيدي" (ص 101)، كما عرفته من خلال وصيفاتها وخدمها والرجل الذين اتصلت بهم، وكرهت الإسلام، في منظور الصليبيين، لأن الناس في بلادها "يكرهون الإسلام والمسلمين الذين يسومون المسحيين سواء العذاب، ويهدمون الكنائس..إلخ" (ص 101–103)، بينما يؤكد الإسلام في تاريخه وعقيدته وعلاقته مع الأديان الأخرى تقديره للمعتقد الديني، وحرية ممارسته في مجالات الحياة كلها.

واستمرار الحرب على أشدها بين العرب والصليبيين، وذهب وفد من عندهم لمفاوضة صلاح الدين، ثم حضر وفد إسلامي عرف نفسه بأنه الملك العادل شقيق صلاح الدين ومستشاره، واقترحت على أخيها الملك ريتشارد أن يزوجها منه مقابل صلح شامل، لتحل مشكلة الحرب المسعورة بهذا الطريقة (ص 107)، وسألها عن جديتها وموافقة الملك العادل على ذلك، ومنحها ريتشارد ما ترغبه، فهم "مجانين أبناء ملك مجنون أيضا؟" (ص 108).

وتملى الفصل الخامس" سيف على بن أحمد المشطوب" وهو أمير كردي مسلم، تفاصيل المواجهة مع ملك لفرنسيين وسواء، ليقتل مشكلة هذا الكندهري،

مما "ألحق مرارة شديدة في قلب أسقف صورة" (ص 133) وشارع تضليل يسيء للإسلام على أنه "قتيل الشيطان"، وربطوا عبادة الشيطان في العهود الحديثة بهذه الديانة، وبعد تسعمائة عام أو يزيد، صار للمشطوب حكاية على جانبي بحر الروم، تماما، كما تمنى أو يزيد، إذ أن أبناء من حارهم صاروا يعبدونه، أمر يفوق التصور أو الخيال أو التوقع" (ص 134).

ومورست في الفصل السادس"عمر الزين" محاولة الانسراب بين الديانتين المسيحية والإسلامية، على سبيل التغطية على المعتقدات، فهذا الرجل عمل في دار النيسكونت منظفا للإسطبل، وعرف صاحب الدار أن لزوجته، فاليريا، مآرب جنسية معه، وجعلته مسيحيا من دين البابا، ومنحته الخدمة في البيمارستان، وأصبح اسمه"ريمون"، والتقى الأخت "فيرونيكا" وتقربت منه راهبات أخريات لمعرفة أسرار الرهبنة التي تتواشج مع حالات الإجبار تغطية لمشكلات الحياة ومظالمها غالبا، وذكرت فرانشيسكا، على سبيل المثال، أنها مجرد امرأة لم يعترفا بها والده الفارس المحارب المؤمن الصالح،؟ فقد أنجبها من امرأة عاهرة جاءت مع من جاء من المحاربين إلى الأرض المقدسة، فلسطين، لذلك "أؤمن بنفسي، بحريتي، ولا أصدق الكهنة" (ص 153).

وتعلم ريمون بعض لغات الصليبين، واشتغل مترجما معهم، أثناء زيارة شيخ الجبل، أمير قلعة مضياف وصاحب قلاع أخرى، وهو من طوائف الإسلام، مما خطر له أن يخبره عن بقائه مسلما، وأنه يصلي في السر ما وسعه ذلك، وامتنع عن ذلك، لأن "إذاعة سرك يعني أنك بلا ثمن ولا قيمة، الأسرار ثروة حقيقية والانكشاف مجرد خزي لا يطاق" (ص 158)، وطلب أن يعمل ترجمانا لديه، ووافق، رغب بزيارة والده ووالدته في بيت فوريك حيث فوجئ بموتهما، وغادر نابلس، وجاءها عمر الزينن، وخرج منها باسم ريمون، وهو "الآن في حاشيته أمير خطير يدعى شيخ الجبل، تتقدمه كوكبة من فرسان الفرنجة تحميه من مخاطر

الطريق" (ص 160).

وروى الفصل السابع "راشد الدين سنان" خصوصيات الأديان وطوائفها لدى عمر الزين إلى قلعة مصياف حيث الإسماعيلية وطوابعها الخاصة التي وصلت إلى الجهر "بربوبية مولانا سنان الدين" (ص 170) وشرع المنظور الروائي بالكشف عن مشكلات الداخل العربي والإسلامي التي أضعفت إشكاليات موجهة الصليبيين على أن الحوار الحضاري يستند إلى حوار الذات الأخر في الوقت نفسه، وبلغت الأخبار والمواقف المتناقضة إلى القلعة، وإلى عمر الزين "أن صلاح الدين جاء إلى بلاد الشام ليهدم البيت الزنكي ويرثه، و لم يأت لمواجهة الفرنجة، فهو يعقد معهم المعاهدة تلو المعاهدة، ولهذا فإن ورثة نور الدين يدافعون عن ملك أبيه، وأن على المسلمين كلهم أن يقفوا معهم في وجه هذا الطامع" (ص 179) وأضاف دعاة القلعة "إن صلاح الدين هو عدو كبير، ويستحق الموت ذلك أنه هدم خلافة الأئمة من نسل فاطمة الزهراء في مصر، وأنه ألغى دعوتهم، وحرق كتبهم، وسجن ذكورهم في ناحية، وإناثهم حتى لا يتناسلوا من بعد، بل ذكر أحد الدعاة أن صلاح الدين يعمل لصالح الفرنجة، لأنه هدم خلافة الفاطميين...إلخ" (ص 179).

وازدادت بناء على التناقضات في الأخبار والموقف، حالات الضعف الداخلي العربي، وحالات الاغتيال والقتال بين فئات المسلمين أنفسهم، ومع الطوائف المسيحية أيضا في العصور المتتالية، وحالات المخادعة والتضليل والفتن، وسواها، وتندرج المهمة التي كلف بها عمر الزين، المسيحي عند متولي إليه ليرحل عن القلعة وبلاده بسلام، غير أن الرسول، عمر الوين، فضح ما وراء الرسالة المعادي لصلاح الدين، وقال:"قبل كل شيء يا مولاي أنا مسلم ابن مسلم، وأن أحمل إليك رسالة من كافر فاجر، لا تصدقه ولا تؤمنه" (ص 185)، وضمه الدين إلي خواص أخيه العادل، وتحدث معه عن القلعة وخفاياها، ومن عليها وخفاياها،

وبدأت الحرب على القلعة، واقترح خال السلطان، شهاب الدين لحارمي، صاحب حمادة، أن يترك السلطان القلعة لصاحبها آخذا منه المواثيق بعدم التعرض للسلطان (ص 186)، واضطر السلطان إلى مغادرة المكان للأنباء التي وردته عن تحرك جيش الفرنجة باتجاه بعلبك، ووعد بالحرب مرة أخرى ما لم تتبدل هذه الأوضاع المضادة لقوة العرب والمسلمين من داخلهم، وصار عمر الزين مع جيش السلطان ومن خاصة العادل، ومناضلا في صفوفهم"ورأيت الحروب من أمامها ومن خلفها، كنت أدخل القلاع والحواجز قبل مولاي صلاح الدين، أتفقد المواقع واسمع الناس، كنت أدخل مرة صوفيا، مرة إسماعيليا نزاريا، أو إسماعيليا مستعليا، وأحيانا راهبا من الدولة، وأخرى من الهسبتالية، وكنت أدخل طبيبا أو فقيهان أسمع وأرى وأسجل ذلك ,أصبه بين يدي العادل" (ص 187)، وأتيح له أن يدخل ثانية بلده نابلس، بعد تحريرها من الفرنجة الصليبين، وهذا هو حال العرب والمسلمين، أن يعانوا أشد المعاناة، من العداء الخارجي والداخلي.

وأبان الفصل الثامن" الملك ريتشارد" أحول الفرنجة والصليبيين من الداخل أيضا، وفي مقدمتها الكراهية العميقة المتبادلة بين الملك ريتشارد والملك فيليب أغسطس، وتفاقمت الكراهية مع تأخر زواج الأول من أخت الثاني، ثم تكشفت طبيعة الانقسام المسيحي بينهم بأشكال العداوة والمطامع و الأهواء التي لا تحترم الذات أو الآخر أيضا، مع معرفتهم" أن صلاح الدين ليقتل مسيحيا واحدا عندما احتل القدس" بتغير ألأمير باليان الإبليني (ص 202)، و"أن صلاح الدين ملتزم بدينه جيدا، يقول هؤلاء إن صلاح الدين يفرق بين المحارب وغير المحارب، وأن هناك في دينه ما يمنعه من الإيغال في القتل أو تقصده" (ص 204).

ولم تتوقف تدابير الاغتيال والتضليل بين هذه الأطراف المتصارعة، وعلل اغتيال المركزية كونراد أنه"وحد الجميع حول هدف صعب المنال، كما يبدو، حتى الآن، ألا وهو استعادة القدس ذاتها" (ص 210).

واستند السرد في الفصل التاسع،" متجددات القاضي الفاضل" على المذكرات اليومية لهذا القاضي"عن تجاربه ومشاهداته وسير حياته اليومية، في سلوك غير معهود لأهل زمانه" (ص 211)، واستغرق السرد في تفاصيل سقوط المدن واحتلالها وبدء المقاومة السرية والعلنية للتحرير بتصليب الذات القومية عند العرب والمسلمين، لئلا تهدر كرمة ألأمة من أجل أمة(امرأة) أو بدرة مال أو قصر منيف (ص 228) والسلاح الأمضى لذلك هو إيقاف الخيانة والضعف والمخادعة والفتن لمنع مزاعم النصر الإفرنجي الصليبي على العرب والمسلمين، ولا تختلف أحوال اليوم عن أحوال ذلك العصر، وذلك هو جوهر نداء رواية "عكا والملوك" في أن يعنى العرب والغرب بالحوار الحضاري لإيقاف المهالك والمساوئ ولمفاسد والحروب في تدمير المصائر البشرية هنا وهناك.

2ـ2 الرؤى الفكرية والفنية:

بنى أحمد رفيق عوض روايته" عكا والملوك" على الرؤى الفكرية والفنية التالية:

أ ـ التأرخة :

ويكون فيه سبيلا لقراءة الحاضر أو الراهن، إذ اختار الروائي وقائع وتفاصيل تاريخية تشير إلى طبيعة الصراع بين العرب والغرب أثناء الحروب الصليبية التي هاجم فيها الغرب العرب بغية الاحتلال والهيمنة، وركزت الرواية على أهمية الحوار الحضاري مجاوزة لهذه الاستهدافات الجائرة والظالمة ضد العرب والمسلمين، وأبانت الرواية حرص صلاح الدين على محاورة الغرب حتى أن النصر ضد الحرب الصليبية توج بالحوار والسلم مع الملك ريتشارد، ولطالما أظهر العرب مسعاهم للحوار والتقارب بين الأديان في ثنايا الروية.

واهتم الروائي بالواقع والتفاصيل التاريخية عند العرب والغرب، ومال ترسيخ الصدق التاريخي في العدد من الفصول، اعتمادا على المؤلفات التاريخية والمذكرات

والسير الذاتية، ودعم الروائي التأرخة لدى عنايته باللغة التاريخية الواردة في هذه المؤلفات من أجل الصدق الفني والتاريخي في الوقت نفسه.

وأشير إلى بعض مستندات التأرخة، ففي الفصل الأول "ابن جبير" استعاد المنظور الروائي، بصوت المؤرخ الرحالة نفسه، جوانب من سيرته وبعض ما كتبه في رحلته، لدى الوصف الجغرافي، وهو يمضي من الأندلس في المركب المصري الذي صعد إليه، و"كان مزينا بأعلام صلاح الدين، و أعلام المنصور أمير البلاد المراكشية والإفريقية، وما والاها من بلد الأندلس، ومملكة غانية في الصحراء، وبرقة على شاطئ بحر الروم"(ص7)، وانبثقت من الوصف الجغرافي فضاءات العرب والمسلمين لدى عناية ابن جبير بالمستندات الدينية والفكرية والشعبية من التراث الضارب الجذور في الوجدان العربي والإسلامي مثل ذكره لجزء من كتاب الغزالي "إحياء علوم الدين" واسمه "المنجيات" "وفيه كتاب التوبة وكتاب الصبر والشكر، وكتاب الخوف والرجاء، وكتاب الفقر والزهد، وكتاب التوحيد والتوكل، وكتاب المحبة والشروق والأندس والرضا، وكتاب النية والصدق والإخلاص، وكتاب المراقبة والمحاسبة، وكتاب التفكير، وكتاب ذكر الموت" (ص 9).

واعتنى بالتراث الشعبي مثل غناء أزجال مشهورة لابن قزمان ولأبي الحسن الشيشتري (ص91–20)، والإشارة إلى قصص وحكايات شعبية متواترة الأقوال.

وانطلق وصف الفضاءات إلى الوقائع التاريخية مثل الحكم على تشابه بعض الفرنجة والمسلمين في الدين والمنفعة،"المنافع تحركهم وتدفعه ثم يلتمسون من الدين الذريعة، ولهذا ترى أمير من المسلمين يصانع الفرنجة، وترى أمير من الفرنجة يصانع المسلمين" (ص 12).

وبعث المنظور السردي دلالات وصف الفضاءات لدى تأمل هذه الواقعة التاريخية أو تلك، فقد روى ابن جبير عن البحر المصري أنه عمل مع أمير البحر عبد الله بن ميمون كاشفا عن تآمر عربي مسلم"مع ملك الروم البيزنطي الذي

أرسل أسطوله إلى سواحل مصر، ولكن صلاح الدين قضى على تلك المؤامرة قبل وصول الأسطول الرومي، ولهذا فقد شك صلاح الدين بإخلاص بعض أمراء البحر، فطردهم جميعا" (ص 17).

وأضاءت هذه المستندات عمليات استعادة التاريخ بوصفها عنصرا رئيسا من عناصر التأرخة في فيض دلالاتها الراسخة والراهنة مثل وصف دولة المرابطين التي اعتمدت على الصنهاجيين، أما دولة الموحدين فهي دولة كل المسلمين، إذا أرسل المنصور أسطوله لنصرة المسلمين في الشرق كما نصرهم في الأندلس (ص 22).

واعتمد الفصل الأخير" متجددات القاضي الفاضل" على مذكراته اليومية ضمن خطاب ذاتي يعاين الوقائع التاريخية في منظراتها العامة عن أحوال العرب والمسلمين المخترقة بالضعف والخيانة لدى مواجهة الحروب الصليبية، وهي عدوان غربي سافر، وتلخصت عكا فيها "بوابة البحر لملوك الغرب وطواغيتها" (ص212).

وأرق القاضي الفاضل هذه المذكرات بالأخبار ضمن القص النابض بالمعني الكامنة كروايته عن موقف ابن عنان، الشاعر الدمشقي، المناصر للبيت الزنكي، فقد هجاه، وقال عنه قصائد موجعة ومؤدية، وعلى الرغم من ذلك فإنه لم يعتقله أبدا، و لم يوافق على قتله من قبل القائد علي بن أحمد المشطوب، من باب استيعاب هذه الوجوه العربية القائمة والمسيئة لأمتها، حتى أنه أهان بيسان في شعره تقليلا من "شأنها ويهون من مكانتها" (ص 223).

وأثر عوض أسلوبه السردي وصياغة الفعل الروائي باستحضار الأفعال والأزمان والصفات والأشخاص، والأبرز هو استحضار الأحاديث الكلام المباشر وغير المباشر، وباستحضار التأملات في دلالات هذا الكلام، وأشير إلى تأمل القاضي الفاضل لحديث ابن شداد أيان احتلال عكا واستمرار محاصرتها من الصليبيين الغربيين، فقد قرأ آيات قرآنية إلى جانب صلاح الدين عن تصليب الذات

والمقاومة بنفح الإيمان الإسلامي، في مواجهة الضعف الداخلي والعدوان الخارجي، "عندئذ ارتفع صوت مولاي بالبكاء، كان سلطان مصر والشام يبكي مدينته التي خسرها أمام هؤلاء المخذولين، فارتفع صوتنا جميعا، حتى أن الخيالة الذين يحرسوننا اقتربوا ليستطلعون" (ص 226).

وأشارت الرواية إلي شيء من فساد ممارسة الحوار بين العرب والمسلمين أنفسهم، وحوارهم مع الغرب، فقد دعا الإسلام في جوهره إلى الحوار والتعايش والاعتراف بالآخر لنفي التنافر العربي الإسلامي الداخلي والتناحر الديني مع الآخر من فحوى الآية القرآنية "لا إكراه في الدين" إلى طبيعة سماحة الإسلام وتفته ولإدانته للعنف والإرهاب الديني، حتى صار واضحا عند المسلمين وسواهم أن الإسلام تعايش وسماحة وتسامح وانفتاح(6)، وهذا ما نبهت إليه الرواية في التصارع الداخلي لمواجهة الحروب الصليبية.

وصار واضحا أيضا أن الحروب الصليبية تستهدف الاستيطان في مصطلحات كاثوليكية، مثلما وصفها قاسم عبده قاسم، لحل مشكلات أوروبا القرن الحادي عشر، على حساب المنطقة العربية وتحويلها إلي مجال حيوي للنفوذ السياسي والاقتصادي لأوروبا الكاثوليكية، واستفادت الحملات الصليبية من التشرذم والتمزق السياسي الذي جعل المنطقة نهبا للنزاع بين السنة في بغداد والشيعة في القاهرة، وأتباعها في بلاد الشام، وبين السلاجقة والعرب، وبين زعماء البدو وأمراء العرب في المناطق الحضرية، وزادت المواجهة الإسلامية، الصليبية من الجانب السلبي العربي الإسلامي، مما أدخل المنطقة في منحنى التدهور الحاد منذ القرن التاسع الهجري، الخامس عشر الميلادي(7)، وقد بني المنظور الروائي على طبيعة هذا الاستهداف التي أججت ضعف الحوار الداخلي العربي والإسلامي، والخارجي مع أوروبا الكاثوليكية.

لقد أبانت التارخة في السرد الروائي الرؤى الإسلامية والمسيحية المتصارعة

باستخدام العنف والقتل والحرب والإبادة عن طريق محاولات الاحتلال والتسلط والنهب من الصليبين، وباستخدام العمالة والفتن والضلال والخيانة والاغتيال عن طريق التطرف والمصلحية والتملك من قبل أفراد وجماعات إسلامية .

ب ـ الخصائص :

استند الخطاب الروائي إلي الخصائص الثقافية والدينية والعقائدية عند المسيحيين والمسلمين في نشدان الحوار الحضاري، وثمنت هذه الخصائص، لأنها تقوم على التسامح والتواصل، أما عسر الحوار فلا يخرج عن الطغيان والاحتلال، وامتد ذلك الاستهدافات الغربية الراهنة من خلال التغطية على العرب والمسلمين مثل اتهامهم عن غير حق بالتطرف والإرهاب، ولا تخرج محاولات التدخل السافر في أوضاع فلسطين والعراق والسودان وسورية....الخ، عن مصالح الغرب، وعلى رأسهم أمريكا في هذا العصر، وقد ألمحت الرواية إلى اليوم، وتشير واقعة يوم الثلاثاء العرشين من آب عام 1191 إلى خروج الملك رتشار من عكا، ورافقه عدد كبير من الملك ريتشارد ومن معه من الجند"يجرون وراءهم ثلاثة آلاف أسير مسلم، قضوا سنتين من أعمارهم المباركة يدافعون عن عكا، كانوا يرسفون في أغلال من الليف والزرد" (ص 239) وكانت نتيجة هذه الواقعة أن السيوف هوت على رقاب الأسرى دفعة واحدة ليعلن الملك ريتشارد عن غير حق انتصاره على العرب والمسلمين، وهم الذين لم يقتلوا مسيحيا إلا عند محاربته لهم، ولو تأملنا الخصائص الثقافية عند المسيحيين لوجدنا أن الدين المسحي ينابذ مثل هذه الحروب، وينادي الحوار مع الآخر بالسلام والتسامح، وهذا ما أضاءته الرواية في صلب منظورها الفكري.

تركزت الخصائص الثقافية الإسلامية والمسيحية على جدوى الحوار الحضاري، وقد أظهر الفصل الثامن "الملك ريتشارد" أشكال الكراهية المتبادلة بين

الملوك الصليبين أمثال ريتشار وفيليب أغسطس، وسرعان ما غير الثامن موقفه من الأول عندما" رأى انحياز معظم المسيحيين المحليين إلى جانب كونراد وإعجاهم بقدراته وخاصة موقفه في صور، فقد صار من حقه أن يتكلم عن حماية رعاياه الفر نجيين، واهتمامه بمصالحهم، وأن يدعم رجلا مثل كونراد حتى لو كانت بينه وبين البلاط البابوي مشاحنات، وقال الملك فيليب عدة مرات، وعلى مسمع من الجميع أن غيرة كونراد على المسيحية، وإخلاصه في الدفاع عنها يشفع له حتى عند البابا" (ص 196).

وبالمقابل الخصائص الثقافية الإسلامية إرادة النصر للإسلام والمسلمين بالتفريق بين مصلحة الناس وشرع الله، و"لا مصلحة إذا تعارضت مع شرع الله، ولا نجاح ولا فلاح لمصلحة الناس إذا تجاهلت شرع الله، والحاكم ـ كل حاكم ـ عليه أن يعرف كيف يجد السبيل إلى تحقيق شرع الله وتحقيق مصلحة الناس" (ص230).

بينما واصل الصليبيون الخبث والمكر على الرغم من المفاوضات الداعية للسلم والآمان، وكشف اللقاء بين وفد الفرنجة ومقدمهم جيرار والعادل عن إصرار الصليبين للنهب قبل كل شيء، فقد طلبوا المال من المسلمين، ولم يوافقوا على تسليم الأسرى المسلمين، بل إنهم مارسوا الغدر، وغادروا إلى قتل هؤلاء الأسرى ليزعموا، بلسان الملك ريتشارد أنهم انتصروا على المسلمين.

قام السرد الروائي برمته في "عكا والملوك" على الخصائص الثقافية في رؤية العسر الحوار الحضاري بين العرب والغرب منذ بدء الحروب الصليبية إلى اليوم.

جـ ـ سبل الحوار الحضاري:

شكلت الرواية دعوة للحوار الحضاري بين العرب والغرب بالتركيز على المفاوضات، وإيقاف الحروب، وإدانة الفتن والتضليل، وفضح الدعاوى الظالمة، وقد صرح صلاح الدين مرارا أنه" ليدرك سر إصرار هؤلاء الفرنجة على تجشم مشاق

السفر في البر والبحر، والمجيء إلى بلادنا واحتمال أهوال الحرب، من قتل وحصار وجوع فهل هذا هو ما يأمرهم به دينهم أم أهواؤهم أم مطامعهم؟" (ص 77).

وأفادت الرواية أن الحوار الحضري ميسور إذا جانب الغرب دعاواه ضد العرب والمسلمين، فهم لم يحصدوا، منذ الحروب الصليبية إلى اليوم، إلا القتل والدمار من جهة، ونهب الخيرات من جهة أخرى.

وارتهنت سبل الحوار الحضاري في الرواية بمجاوزة حالات الضعف الداخلي، لأن الحوار مع الآخر يستند إلى صلابة وعي الذات والحوار معها، وهناك في الرواية حالات المخادعة والفتن والتضليل بين العرب والمسلمين أنفسهم.

وبين الغربيين أنفسهم أيضا، وتعززت هذه الإضاءات بمصداقية الواقع والتفاصيل التاريخية.

وأضحت الرواية أن سبل الحوار الحضاري معضلة من خلال تسييس العلاقات بين العرب والغرب لدوام الإخضاع والخنوع والاستغلال من قبل العرب، ولاستمرار التطرف ولاغتيال والإرهاب والعمالة من قبل أفراد وجماعات إسلامية لا همها إلا مصالحها وسلطانها على الوطن مما يدفع الإسلام إلى الأدلجة المقهورة بين فئة وأخرى أو بين طائفة وأخرى.

وأفصح الفصل السادس "عمر الزين" عن عثرات الحوار الحضاري لدى الصليبيين الذين غلبت على مواقفهم وسلوكهم المصالح والذرائع البعيدة عن الجوهر الدين المسيحي فقد صدق ظن فاليريا لإذا أن زوجها حصل بعد أيام على رتبة جديدة منحها له الملك امالرك، وأن الاحتفال بي لم يكن إلا ذريعة" (ص 146).

وصار الصراع بين ملوك الصليبيين إلى "صراع بين كنائس،" (ص 190)، حتى أن فليب أغسطس وصف ريشارد بأنه" لم يكن يوما ما مسيحيا، بل هو وثني بالفطرة، يعبد القوة وآلهتها، وأن النورمان بشكل عام، لا يعبدون سوى آلهتهم،

وهي آلهة بحرية لا علاقة لها بالمسيحية أبدا" (ص 196).

وهاجم الماركيز الملك رتشارد أيضا على أنه معني بمصالحة وحدها، وعندما تهدد الأمم المسيحية بالانقسام بسبب أطماع الشخصية، فإن الحزم سيكون أولى، وأن الملك رتشارد ما كان ليهدد بالاستيلاء على صور لو لا ما رآه من استغلالك لوجود هؤلاء الملوك والأمراء، وكأنهم جاؤوا إلى هنا لتتويجك ملكا في القدس" (ص 201).

وتعددت عثرات الحوار الحضاري لدى بعض الطوائف الإسلامية مثل أمراء البيت الملكي، أو شيخ الجبل أمير قلعة مصياف، والدعاة عنده اتهموا صلاح الدين بأنه"مغتصب الملك وهو هادم خلافة الأئمة، وهو سني ظاهري ما زال بحاجة إلى الماء للالتقاء بربه إلى آخر هذه الإدعاءات" (ص 180).

انتقدت فكرة الرواية أسباب عطالة الحوار الحضاري المسيحيين والمسلمين بالاستناد إلى المصداقية التاريخية، فقد تقصى المؤلف الوقائع والأحداث ودلالاتها الدينية والعقائدية والفكرية وتأثيراتها السياسية والاقتصادية.

د ـ المنظور الروائي والتخييل:

اهتم الروائي بالمنظور السردي من خلال التحفيز ألتأليفي الذي يروي فيه الضمير العار الغائب وجهات النظر في الوصف والشرح والتحليل ضمن منطوق الأصوات والشخصيات، وهي رؤى فنية تنهض بالرؤى الفكرية، واعتمد الضمير العارف الغائب على الإحالات الكلامية والمتناصات لإثراء الخطاب الروائي وبلوغ الأغراض المنشودة على أن جل مكونات هذا الخطاب تأويله وغير مباشرة، ولعل الإشارة إلى التناص مع أزجال ابن قرمان وأبي الحسن الششتوي (ص19-20) مما ينبه إلى كوامن المحتوى، وليس إعلانه، للارتقاء بالمنظور السردي ودلالاته العميقة ويشهد التحفيز التأليفي على خيارات الرؤى في المتواليات السردية التي تنطلق من الواقعية إلى البنية الاستعمارية. وبني الروائي روايته على تخييل الواقع والتفاصيل

التاريخية تآلفا إلى إثراء الرؤى الفكرية، فالموضوع المعالج هو الرئيس في المنظور الروائي، وليس سيرة شخصية أو شخصيات معينة، وليس أحداثا أو وقائع أو تفاصيل بعينها.

وتكاد تقترب الرواية من البحث في عسر الحوار الحضاري بين العرب في وفرة النجوى الباطنية عند أكثر من شخصية، وفي اتساع الحوار مع الآخر لدى انفتاح البنية الروائية على تبئير بني التمثل السردي تعالقا بين معرفة الواقع وتفاصيله التاريخية وتعمق الوعي بمكونات وجهة النظر، من أجل أن يرقي وعي الذات عند العرب والمسلمين إزاء المخاطر الدهمية على وجودهم، ولا سبيل إلى ذلك إلا بيسر الحوار الحضاري مع الآخر.

3 ـ ملاحظات عامة:

لقد تبدت الملاحظات التالية في الراويات العربية المعنية بالحوار الحضاري.

أ ـ معالجة إشكال الحوار الحضاري وإشكاليا ته من وعي الذات إلى وعي الآخر، وهناك رؤى متكاملة في عدد من الروايات لضرورة الانتقال من عسر الحوار الحضاري وأزماته وتأزما ته الذاتية إلى تعزيز هذا الحوار.

ب ـ التوكيد على الحوار الحضاري، وليس صراع الحضارات، منذ الفتح الإسلامي وانتشاره، إلى الحروب الصليبية التي أوقفت بالتفاهم المشترك بين صلاح الدين الأيوبي والملك ريتشارد على الرغم من الاستهدافات والاستعداءات الغربية على العرب والمسلمين التي آلت إلى الاستعمار المباشر بوجوهه المتعددة: الغزو، العدوان والاحتلال والاستعمار الجديد والاستقطاب والاستتباع والتبعية والهيمنة ...الخ.

جـ ـ الإفصاح عن جوهر نداء العرب والمسلمين للتواصل الحضاري المشترك مع الغرب.

د ـ وعي التاريخ في أبعاده المؤثرة على تنمية عناصر التمثل الثقافي من الأعراب والطقوس والعادات والتقاليد إلى الديانات والعقائد ولا يخفي أن إشكاليات الحوار الحضاري لا تخرج عن هذه العناصر الضاغطة على الذات.

هـ – العناية بالتأزم الذاتي وتأثيره على الحوار الحضاري، إذ ينجم عن هذا التأزم التطرف والإرهاب وسواهما.

المصادر والمراجع

أ- الكتب:

- أحمد رفيق عوض: عكا والملوك، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005.
- حسين أبو النجا: اليهودي في الرواية الفلسطينية، إصدارات رابطة إبداع الثقافة، دار هومة، الجزائر، 2002.
- عبد السلام حيدر: ألصولي في الراوية، المجلس ألأعلى للثقافة، القاهرة، 2003.
- عبد الله أبو هيف: الجنس الحائر- أزمة الذات في الرواية العربية، دار رياض الريس للطباعة والنشر، بيروت، 2003.
- عدة مؤلفين: الإسلام والغرب، كتاب العربي 15.49 يوليو 2003.
- عمارة الخوص: كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك؟ منشورات الاختلاف، الجزائر، 2003 ص 150، قطع خاص.
- قاسم عبده قاسم: ماهية الحروب الصليبية، عالم المعرفة 149، الكويت، أيار 1990.
- ناهض زقوت: انعكاس الإرهاب على الصهيوني على الرواية الفلسطينية، منشورات اتحاد الكتاب الفلسطينيين، غزة 2002.

ب ـ الدوريات:

- عبد الهادي بوطالب: عالمية الإسلام ونداؤه للسلام، ودعوته للتعايش والاعتراف بالآخر، في مجلة"الاجتهاد" (بيروت)، ع 52.53، س13، خريف 2001 .2002.

الهوامش

1 ـ انظر:

ـ الأصولي في الرواية، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2003.

ـ الجنس الحائر–أزمة الذات في الرواية العربية.

2 ـ انعكاس الإرهاب الصهيوني على الرواية الفلسطينية.

ـ اليهودي في الرواية الفلسطينية.

3 ـ كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك؟.

التّخييل الروائي
و خدع التّمويه السّردي

أ. عبد الغني بن الشيخ
جامعة محمد بوضياف
المسيلة/الجزائر

1- في مفهوم التّخييل الروائي وعلاماته النّصية :

يُوصف خطاب الرواية بأنّه جنس من التّخييل (Fiction) و التّخييل في معنى من معانيه نوع من المخادعة أو الايهام الفني،وفي ذلك يُعرّف ليتري(Littré) الرواية بأنّها "قصة مضلّلة كُتبت نثرا" (1) فهي تروي عالما افتراضيا، يلغي معادلة التطابق بين عالم التّخييل وعالم الواقع،بل ويُحيلها إلى درجة الصفر(Dénotation nulle) (2) وإلا فلا داعي للحديث عن عالمين متطابقين،إذا كان العالم الأول هو مجرّد نسخة عن العالم الثاني يحاكيه ويعيد إنتاج عناصره،على حد تعبير سعيد بنكراد (3)

غير أنّ الأمر لا يبدو بهذه البساطة إطلاقا،فقد طرحت قضية التّمييز بين خطاب التّخييل و ما هو ليس تخييلا (Non –fiction) إشكالا كبيرا عند الدارسين، يعيدنا إلى الاشكال القائم حول حدود النّص ومفهومه،بين كونه نصّا مغلقا على ذاته،وبين كونه مفتوحا قابلا للتّأويل و الإحالة، وفي ذلك تطرح العديد من الأسئلة:إذْ على أيّ أساس يتم التّمييز بين ما هو تخييل وما هو ليس كذلك ؟ هل يكون ذلك انطلاقا من بنية النّص ذاتها؟ أم من خلال معرفة نوايا الكاتب؟ أم بالاحتكام إلى القارئ في نهاية الأمر؟ وأيّ قارئ نقصد في هذه الحال؟

فقد ذهب جوهن سارل(John Searle) إلى أنّه إذا كان من المستحيل أنْ يتمّ تمويه شيء أو اللّجوء إلى المغالطة دون وجود نيّة مقصودة، فإنّه لا يمكن إثبات ما إذا كان الخطاب تخييلا أو غير تخييل،إلا من خلال معرفة نوايا ومقاصد الكاتب ذاتها (4) و حسب رأيه- دائما – فإنه " لا توجد خاصيّة نصيّة تركيبية أو دلالية يمكن الاعتماد عليها لاثبات صفة التخييل في الأثر الأدبي" (5)

غير أنّ بول ريكور(Paul Ricœur) يعارض مثل هذا الطرح، وهو يرى أنّ قصد المؤلف ومعنى النّص يكفان عن التطابق والتمازج في الخطاب المكتوب،على خلاف ما نجده في الخطاب المنطوق،حيث يتداخل القصد الذاتي للمتكلم مع معنى

الخطاب،ومعه يصبح القصد الذهني للمؤلف في الخطاب المكتوب منفصلا عن المعنى اللّفظي للنّص، ومنه، يصبح ما كان يعنيه المؤلف شيئا منفصلا عما أصبح يعنيه النص مكتوبا، وفي هذه الحال يصير النّص أكثر أهميّة مما كان يقصده المؤلف حين كتبه(6)

وأمّا كندال والتن (Kendall Walton) فهو يرى أنّ ما ذهب إليه سارل ليس معيارا لاثبات أو نفي خاصيّة التّخييل في الخطاب،بل،إنّ الوظيفة الثقافية والاجتماعية وحدها هي التي يمكنها تحديد ذلك (7) أي من خلال ما يفرضه ترسّب الأفكار والمعتقدات في الذاكرة الاجتماعية، ومنه في مخيّلة القارئ، باعتباره كائنا اجتماعيا ينتمي إلى وسط ثقافي له تأثيراته، ودليل والتن أنّ ما نعتبره نحن ضربا من الخيال و اللاّمعقول في الأسطورة الإغريقية كان عند القدامى الاغريق بمثابة حقائق لا يطالها أيّ شك (8) وقد ركّز اهتمامه في طرحه هذا على عنصر الخيال (Imagination) وعنده أنّ أيّ أثر أدبي أو مقطع منه إذا ما كانت وظيفته هي إثارة الخيال فهو – إذن – تخييل(9)

في نفس الاتجاه، يذهب جريجوري كيري(Gregory Currie) إلى أنّ الاعتقاد الذي يترتّب عند قراءة الأثر،هو ما يمكن اتخاذه معيارا لتحديد صفة التّخييل أو انعدامها في الخطاب، لكنَّ كيري على خلاف والتن لا يجعل نشاط التخيّل مركز اهتمامه(10)

يتبيّن – لنا– من خلال ما ذهب إليه كلّ من والتن و سارل أنه تمّ تغييب الجانب الشكلي ومعه الوظيفة الجمالية للتّخييل (Fonction esthétique) فالأدب هو قبل كل شيء فنّ لغوي كما يُذكّر به جيرار جنيت(Gérard Genette) منطلقا من مفهوم الأدبية عند رومان جاكبسون (Roman Jakobson) (11)

وهو فنّ تتعرض فيه اللّغة لقوانين نوع من التّصنيع، يسمح بانتاج الأعمال الفنية، وتوسيع أعمال الخطاب، فتكون القصائد والقصص والروايات هي أعمال الخطاب

المنتجة، أما الوسائل التوليدية التي نسميها بالأنواع الأدبية فهي القوانين التقنية التي تشرف على إنتاجه[12]

و حيث أنَّ مادة الخطاب الأساسية هي اللّغة، فإنّ خطاب التّخييل سينشأ – بشكل أو بآخر– من خلال الاشتغال على تلك المادة، في إطار القوانين ذاتها التي يشير إليها ريكور، و هنا يميّز جيرار جنيت(Gérard Genette) بين خطاب قولي يخلو من التّخييل(Diction) وخطاب سردي يقوم أساسا على التّخييل(Fiction) فيرى أنّ الأول ذو طابع موضوعاتي(Thématique) قد يحدث حقيقة ردّة فعل قوية أثناء تلقيه،ولكن ليس من ناحية شكله وإنّما من ناحية مضمونه،ومثال ذلك: ما ينقله مؤرّخ أو كاتب سيرة من أحداث واقعية، فتكون الاستجابة الجمالية لمثل هذا الخطاب من جهة العناية بالأحداث في حد ذاتها، لا من حيث الطريقة التي تم بها تقديم تلك الأحداث [13]

وأما النّوع الثاني الذي هو خطاب التّخييل فإنّه يحتوي على قصة تقوم على أساس حبكة فنية (Intrigue)[14] وكل حبكة إنما تستند إلى رؤية معيّنة، يعمد الكاتب من خلالها إلى استخدام تقنيات سردية، واستحضار أدوات أسلوبية شتى، تجعل خطاب التّخييل متميّزا كل التّميز عن نوع الخطاب الذي يخلو من التّخييل " فالخطاب السّردي لا يعكس فقط،أو يُدوّن تدوينا سلبيا– فحسب – عالما مصنوعا سلفا، بل، يُنشِيء المادة المعطاة في الإدراك والتأمل ويُطوّعها، ويخلق منها شيئا جديدا " [15]

وفي ذلك يقول سعيد بن كراد:" التحوّل من القصة إلى النّص السّردي يقتضي استحضارَ سلسلة من العمليات التي تقوم بتكسير" الطابع المُتّصل " للمادة القصصية، وتقدّمها وفق صياغة خاصة،هي ما يُشكّل – في نهاية الأمر– الأثر الجمالي، فقد يحدث ألا تمتلك القصة على مستوى محتواها الحدثي أيّ تأثير، إلا أنّ

طريقة بنائها، وطريقة توزيع أحداثها،وزمانها،وفضائها،وبناء شخصياتها، يجعل منها نصّا مُولّدا لسلسلة من الآثار الجمالية "[16]

وعلى خلاف ما ذهب إليه سارل، فإنّ جيرار جنيت يرى أنه توجد علامات نصية معيّنة يمكن من خلالها التعرّف على خطاب التّخييل مقارنة بما سواه،وهذه العلامات لا نعثر عليها – بالضرورة – بشكل منتظم داخل النّص، إنما نعثر عليها في ثنايا النّص أو في حواشيه،ومن تلك العلامات النّصية التي حدّدها جنيت ما يلي[17]

أ– ورود إشارة على الغلاف الخارجي للنّص تدل على جنسه(رواية – قصة قصيرة)

ب– وجود ملفوظ يحيل على ما هو غير حقيقي أو ما لا يمكن تصديقه (énoncé invraisemblable)،

ت – استخدام أسلوب الخطاب غير المباشر الحرّ

ح – الاحالات الرمزية لأسماء الشخصيات إلى ما هو أسطوري أو مجازي

هـــ– أسلوب الافتتاحيات،من مثل التعبير الشائع في الفرنسية(Il était une fois) أو في الحكاية العربية (زعموا أنّ) أو(كان يا مكان)

بالاضافة إلى هذا كلّه يذكّر جيرار جنيت – بالاستناد إلى آراء أرسطو – أنّ الأثر التّخييلي هو بالدرجة الأولى عمل إبداعي يعمد فيه مبدعه إلى الابتكار، فالروائي يبتكر الشّخصية، ويتخيّل الأحداث ويقوم بترتيبها ونسج خيوطها، وهو غالبا ما يُسقِط الاشارات الزمنية المحدّدة، وكثيرا من التفاصيل والأحداث، وهذا ليس هو نفسه ما يقوم به كاتب السيرة أو المؤرخ أو الصحفي، فكلّ واحد من هؤلاء إنّما ينطلق مما هو معطى له سلفا ،إذ الأشخاص والأزمنة والأمكنة وحتى الأحداث عناصر محدّدة مسبقا في الواقع، ومنه، فإنّ العمل الذي ينجزه المؤرخ أو كاتب السيرة، هو بمثابة نقل لمادة وثائقية جاهزة بمعنى من المعاني[18] وتحويلها إلى

مادة كتابية تخلو من التّخييل، حتى وإن اتصفت هذه الكتابة في جانب من جوانبها بخاصية الأدبية.

كون الأدبية لا تقتصر على ما هو تخييل فقط، بل تتعداه إلى ما سواه، يقول جابر عصفور " إنّ كل سيرة ذاتية مهما كانت وثائقية لا تخلو من عنصر أدبي، مهما تضاءلت درجة حضوره، فالوظيفة الأدبية لا تختفي- قط- من الحدث الكلامي لكتابة السيرة الذاتية، حتى لو سيطرت عليها الوظيفة الاشارية للغة"[19]

من ناحية أخرى لا ينفي جنيت التداخل بين الواقعي والمتخيّل،وهو يرى أنّ كثيرا من الآثار الأدبية هي مزيج بين هذا وذاك، أو على الأقل فإنّه توجد وساطة بينهما، ويقدم لنا مثالا عن ذلك، الرواية التاريخية ورواية السيرة [20]

ومع هذا، فإنّ ما يقوم به مؤلف الرواية التاريخية أو كاتب رواية السيرة من تغييرات و إضافات، واستخدام لتقنيات سردية مختلفة – هذا كلّه – سيضفي على عمله طابعا تخييليا، يجعله في نهاية المطاف مختلفا عن عمل المؤرخ، أو كاتب السيرة في كثير من الجوانب.

لذا، ينبّه أوستن وارين (Austen Warren) إلى أنّ خطرا مضادا بات يهدّد الرواية باعتبارها فنا أدبيا، ويتمثّل في الاتجاه الخاطئ لتحميل الرواية أكثر مما تحتمل من الجد، أي: أن تؤخذ على أنها وثيقة أو تاريخ أو حالة اعتراف أو قصة واقعية، كما تعلن هي ذاتها عنه أحيانا، وهذا بقصد المخادعة أو الإيهام[21]

في المقابل،ينبغي ألا يُنظر إلى خطاب التّخييل على أنّه نقيضٌ لما هو واقعي وموجود، بمعنى نفي التّخييل عن كل خطاب له مرجعية واقعية[22] إنّنا إذا سلمنا بذلك، سنلغي- في هذه الحال- عددا هائلا من الخطابات التخييلية، كونها تستمد عناصرها الأساسية مما هو واقعي و موجود بالفعل.

وتكمن صعوبة الفصل التام بين الواقعي والسّردي في كون " العوالم النّصية على درجة كبيرة من التركيب والتعقيد، فهي تتّصل بالعوالم الواقعية وتنفصل عنها

في الوقت نفسه، تتّصل بها لأنها تؤدي وظيفة تفسيرية لتلك العوالم، حينما تضع تحت الأنظار نماذج مناظرة عبر الصوغ السّردي، تتوافق مع السنن الثقافية التي يعتمد عليها المتلقي في إدراكه وفهمه، وتنفصل عنها، لأنها تُشكّل نفسها من عناصر تخييلية مخصوصة، تقوم بتمثيل رمزي لا يفترض المشابهة بين الاثنين " (23)

ولعلّ هذا ما قد يقود إلى استنتاج نمطين أساسين للتّخييل في الخطاب الروائي، باعتباره ضربا من الايهام والتمويه.

أما الصّنف الأول:فإنّه يتمثل في نوع من التّخييل يروي عالما افتراضيا ممكنا، يتداخل مع الواقع، ولكنه ليس هو الواقع عينه، كالأحداث المسرودة في ثلاثية محمد ديب (الدار الكبيرة- الحريق- النّول) أو " الزيني بركات " لجمال الغيطاني أو" عودة الطائر إلى البحر" لحليم بركات.

فرغم ما توهمنا به هذه الروايات جميعها من أنّها تروي وقائع تاريخية حقيقية، فإنّ تلك الأحداث تظل تخييلا، كونها من ابتكار المؤلف، حتى وإن كان مرجعها الواقع، فللروائي كامل الحرية في اختيار أسماء الشخصيات وتوزيع الأدوار،وترتيب المادة الحكائية، وفق مسار زمني قد لا تخضع فيه الأحداث غالبا للخطية والتعاقب، وهذا ما لا يتفق وعمل المؤرخ أو كاتب السيرة.

وأما الصّنف الثاني فهو نوع من التّخييل يروي عالما افتراضيا عجائبيا غير ممكن، كتحوّل شخصية غريغوري إلى حشرة كبيرة في رواية المسخ لكافكا (F. Kafka) فهذا من حيث المنطق أمر مستحيل حدوثه، ولا علاقة له بالحقيقة والواقع، ولكنه رغم ذلك تخييل يستمد عناصر مادته الحكائية الأولى من مرجع واقعي مادي (شخص/ حشرة)

وقد ربط أمبرتو إيكو(Umberto Eco) ببراعة بين العوالم النّصية (المُتخيَّلة) والعوالم الواقعية المحسوسة، فوجد أنّ الأولى تقتات من الثانية، وأنّ ما تتّصف به العوالم النّصية هي حريّة التّشكيل والمرونة (24)

في هذا السياق، تفيدنا فكرة تحوّل الشخصية إلى حشرة -في رواية كافكا -في الوقوف عند خاصية أخرى هامة، يتميّز بها التّخييل السردي بعمومه والتّخييل الروائي بخصوصه،آلا وهي خاصيّة العرض أو التمثيل (Représentation) وهو تمثيل يتمّ على مستوى الذهن، باعتبار المُتخيل بناءً ذهنيا وليس ماديا [25] فالمتلقي للرواية لا يشاهد الأحداث تجري أمام عينيه، كما في الواقع أو على خشبة المسرح،ولاهي تُعرض عليه مُصوّرَة كما في فيلم سينمائي، بل هو يتخيّلها، من خلال فعل قراءة النّص أو قراءة مقطع منه، ولا يتسنّى له تشكيل صور الأحداث في مخيّلته إلا بعد فك الشفرات اللّغوية للخطاب و فهم المعنى[26]

وليس المُتخيّل السردي في بعد من أبعاده سوى مجموعة من العلامات كما يعرّفه السميائيون [27] وإذا كان تضافر المقاطع السردية- الصغرى والكبرى- هو ما يُشكّل في النهاية بنية الخطاب السردي في الرواية، فإنّنا نستطيع من خلال معاينة مقطع سردي صغير، إثبات عنصر التّخييل الجزئي فيه،انطلاقا مما سبق ذكره، ومثال ذلك هذا المقطع القصير من رواية" كتاب التجليات" لجمال الغيطاني: " كنت كمن يرى مشهدا في حلم وهو غير ماثل فيه، فيرى ولا عينين، ويسمع ولا أذنين، ويدرك بلا إدراك، وهذا والله عجيب، لكنّه ما عاينت، فهل أكتم عنكم سرّي؟ كلا ستعلمون ثم كلا ستعلمون...رأيت تعاقب الفصول، كان الشتاء يبدأ أمامي وينتهي، قبل أن يرتدّ إلي طرفي، كذا الربيع والصيف والخريف، والأشجار تغرس وتنمو وتشيخ في لمح البصر، والجداول تمتلئ بماء جار، يتجمّد ويفيض في لحظتين متعاقبتين، والمباني تقوم وتزول، ويدركها التصدّع، والأضرحة تقوم وتندثر" [28]

أ- يُشكّل هذا المقطع في بعده الأول وحدة خطابية صغيرة، مُكوَّنة من مجموعة من الجمل،هي بمثابة مجموعة أو نظام من العلامات.

ب- تتجلى في هذا المقطع علامات نصيّة من ضمن العلامات التي حدّدها جنيت تدّل على التّخييل، وهي وجود ملفوظات تحيل دلالتها على ما لا يمكن تصديقه، مما هو عجائبي وغير معقول(والأشجار تغرس وتنمو وتشيخ في لمح البصر)

ت - توفر عنصر الايهام في المقطع، فقد تعمّد السارد إخبارنا أنّ ما رآه يشبه الحلم ولكنه ليس بالحلم، إيهاما منه للمتلقي بأنه حقيقة ماثلة، من خلال فعل التعجب(وهذا والله عجيب) وهو تضليل فني مقصود.

ح - المقطع يثير خيال القارئ بقوة، ويدفعه إلى تصور الحدث العجائبي المذهل،عن طريق تمثيل الحدث ذهنيا.

كما أنه من خلال هذا المقطع نفسه، نستطيع أن نتبيّن كيف أنّ التّخييل بإمكانه إعادة تشكيل العالم الواقعي برؤية مغايرة، فما كان مستحيلا حدوثه في الواقع - باستثناء المعجزة إنْ حدثت- أصبح ممكنا حدوثه على مستوى التّخييل،وهذا ما يخلق عنصر الاثارة في خطاب التّخييل الروائي لدى المتلقي.وقد يجر مثل هذا التّحليل إلى مثل هذا التساؤل المشروع، ولكن التّخييل في الروايات ليس كله على هذه الشاكلة، فثمّة روايات كثيرة توهمنا بواقعية الأحداث وصدق المعلومات، إلى درجة التّشكيك في تطابقها مع الواقع، حيث تحيل بعض الروايات على أسماء أشخاص حقيقيّين- أو ربما استعيرت لهم بعض الأسماء والألقاب للتّمويه- وقد تُحدِّد ألقابهم وتواريخ ميلادهم، كما تحيل على أمكنة لها وجود جغرافي فعلي،فأين يكمن التّخييل-إذن- في خطاب مثل هذه الروايات؟

وهو تساؤل يتردد بكثرة، أكثر ما يُطرح في خطاب الرواية التاريخية وفي رواية السيرة الذاتية بالذات، أو ما توحي به رواية ما إلى كونها سيرة وهي ليست كذلك، ولدينا في الرواية العربية نماذج كثيرة من هذا النوع،ويكفي الاستدلال في هذا الموضع بمقطع من رواية " موسم الهجرة إلى الشمال " للطيب صالح، حتى يتبيّن لنا كيف أنّ خطاب الرواية يمكن أن يحتوي على ما يشبه التّوثيق ويفارق التّخييل:"

فتحت ورقة فإذا هي وثيقة ميلاده، مصطفى سعيد، من مواليد الخرطوم.16 أغسطس 1898..الأب متوفى،الأم فاطمة عبد الصادق، فتحت بعد ذلك جواز سفره، الاسم،المولد،البلد،كما في شهادة الميلاد، المهنة " طالب " تاريخ صدور الجواز عام 1916 في القاهرة وجُدّد في لندن عام 1926، كان ثمّة جواز سفر آخر انجليزي، صدر في لندن عام 1919، قلبت صفحاته فإذا أختام كثيرة، فرنسية وألمانية وصينية و دنيماركية، كل هذا شحذ خيالي بشكل لا يوصف"(29)

إنّ مثل هذا التّوثيق المُموّه – وغيره من الاحالات النّصية في الرواية– هو ما حذا ببعض الدارسين إلى اعتبار هذه الرواية بمثابة سيرة ذاتية تخص الكاتب،وإن لجأ هذا الأخير إلى التّمويه والمغالطة، حيث يحيل البحث في سيرة المؤلف إلى تقاطع شديد بين شخصية مصطفى سعيد وجوانب من سيرة الكاتب الفعلي.

إلى الحد الذي جعل منصور قيسومة يقول:"وقد تُطابق شاعرية مصطفى سعيد شاعرية الطيّب صالح، حتى لكأنّ كلا منهما يكمّل الآخر، أو لنقل إنّ الطيب صالح أقرب من الراوي على مستوى الواجب وما يجب أن يكون،ولكنه أقرب من مصطفى سعيد على مستوى العاطفة " (30)

وإن كان مثل هذا الطرح –حسب ما أراه – هو بمثابة تعسّف ضد النّص وضد صاحبه على حد سواء،إذ ينبغي في كل الأحوال الفصل بين الراوي والروائي والشخصية ومبدعها، وبين الواقعة والحدث المُتخيل .

2- التخييل الروائي والنّص المأهول :

أ- الشّخصية المُتخيَّلة:

نُسلّم بدءا مع بارت أنّه لا يوجد حكي- مهما كان صنفه - من غير شخصيات، أو على الأقل من غير عوامل (Actants) [31] كما نُسلّم مع هنري جيمس (Henry James) ألا شخصية خارج إطار الحدث وألا حدث منفصلاً عن الشخصية، وأنّ هذه الأخيرة أكثر أهميّة من الحدث في حد ذاته، سواء في القصة أو في الرواية[32] ورغم هذا ، فإنّ النظرية الأدبية التقليدية لم تول الشخصية عناية تذكر، باعتبارها عنصرا أساسيا في بناء خطاب الحكي، فقد كان مفهومها في الشعرية الأرسطية مبنيا على أساس خضوعها الكلي للحدث (Action) ومن ثمّ كان لها مجرّد دور ثانوي[33] وهو المفهوم نفسه الذي ظل سائدا في النظرية النقدية الكلاسيكية، بتأثير من النقد الأرسطي، إذ لم تكن الشخصية لتعني أكثر من اسم يدل على القائم بالحدث[34]

غير أنّ الاهتمام الذي أولاه الروائيون للشّخصية في القرن التاسع عشر، بصعود قيمة الفرد في المجتمع، جعل كل عناصر السرد تعمل على إضاءة الشخصية، وإعطائها الحد الأقصى من البروز، فأصبح لها وجودها المستقل عن الحدث [35] ومنه تحولت الشّخصية من مجرد اسم إلى كائن مجسم له عالمه البسيكولوجي،كما باتت تخضع للوصف والتّحليل النفسي- بشيء من المغالاة أحيانا- وهو ما أثار ردّة فعل عنيفة لدى الشكلانيين،حيث أنكر توماشفسكي (B. Tomachevski) على الشخصية كل أهميّة سردية، بل وذهب إلى حد إقصاء الشخصيات من الدراسة السردية، هذا، وإن مال بعد ذلك إلى تخفيف حدّة إنكاره،على ما يذكر تزيفتان تودروف(T. Todorov) [36]

بينما اتجه آخرون مثل فلاديمير بروب (V. Propp) و كلود بريمون (Claude Bremond) إلى العناية بالجانب الوظيفي للشخصية،لا بالجانب النفسي أو

الوصفي، إذْ ذهب بروب إلى أنّ ما يتغير في العمل الحكائي،إنما هو أسماء الشخصيات وأوصافها،أمّا الأحداث أو الوظائف (Fonctions) كما يسميها فتبقى ثابتة،وفي إطار تلك الأدوار الموكلة للشخصيات،حدّد برب ثلاث حالات ممكنة: دَورٌ تشترك في آدائه مجموعة من الشخصيات،ودور تؤديه شخصية واحدة، وأخيرًا عدّة أدوار تقوم بها شخصية واحدة دون سواها (37)

و لم يخرج الأمر عن هذا الاطار عند كلود بريمون الذي طوّر بعض الشيء النموذج الوظائفي عند بروب، لكنه ظل على نهجه، كما لم يزد تودوروف على اعتبار الشخصية قضية لسانية صرفة، فهي لا تعني عنده سوى مجموعة من الكلمات، لا اقل ولا أكثر، بمعنى شيئا اتفاقيا أو خديعة أدبية (38) أمّا رولان بارت (Roland Barthes) فقد ذهب أبعد من هذا، في فصله التّام بين مفهوم الشخص الكائن المادي(Personne) و مفهوم الشخصية السردية (Personnage) قائلا: " أما بالنسبة إلى وجهة نظرنا، فإنّ الشخصيات في الأساس كائنات ورقية، وأنّ المؤلف المادي للقصة لا يمكن أن يختلط مع راويها في أيّ شيء من الأشياء (39)

وقد أخذ مفهوم الشخصية عند غريماس (AJ Greimas) بعدا آخر، طوّر من خلاله المفهوم الوظيفي، حيث اتجه– بالاضافة إلى عنايته بالوظائف– إلى العناية بجانب القائمين بها، وهو الجانب الذي أغفله كل من بروب و بريمون قبله،وفي هذا، يصف غريماس الشخصيات ويصنّفها، لا بحسب ما هي عليه وإنّما بحسب ما تقوم به، ومنه جاء مصطلح العوامل (Actants) كتسمية بديلة للتسمية الشائعة وهي الشخصيات (40) وأهمّ ما يمكن استنتاجه من خلال تصورات التحليل الوظيفي– بعمومه– أنّه ركز اهتمامه على جانب الوظيفة أو الوظائف التي تؤديها الشخصية، انطلاقا من شبكة العلاقات المتبادلة بينها وبين الشخصيات الأخرى في الحكي الواحد (41) مما لا يُبقي لوظيفة الشخصية من أهمية في منأى عن الشخصيات الأخرى.

هذا من جهة، ومن جهة أخرى، نلاحظ أنّ الجانب الوصفي، لم يأخذ نصيبا كبيرا من الاهتمام في التحليل الوظيفي،أو بعبارة أخرى، لم يكن من أولويات اهتمامه بخلاف المنهج التقليدي، الذي اهتم أساسا بجزئيات الوصف الجسماني والنفسي للشخصية، والذي سعا فيه أصحابه - في كثير من الأحيان- إلى إسقاط تلك الصفات على ذات أو ذوات لها وجود فعلي خارج النّص، وهو ما أدى إلى الخلط بين الشخصية الحكائية كعنصر تخييلي و الشخص بوصفه كائنا له وجوده المادي في الواقع (42) ويبدو أنّ المبالغة في وصف الشخصية في الرواية التقليدية كان سببا من الأسباب التي أدت إلى كل ذلك، فقد كان والتر سكوت(Walter Scott)على سبيل المثال، يمعن في وصف شخصياته، فيعمد إلى تقديم فقرة أولى تصف بالتفصيل المظهر الجسماني للشخصية ،ثم يتبعها بفقرة أخرى تحلّل الطبيعة الخلقية والنفسية ثانيا(43) والأمثلة عن مثل هذا الوصف كثيرة ومألوفة في الرواية الكلاسيكية الغربية، وفي كثير من النماذج الروائية العربية التي سارت على نهجها،ومما ساعد على تكريس هذا الالتباس أيضا " أنّ كثيرا من المحللين النفسيين للأدب وخاصة منهم ذوي النزعة الاختبارية قد دأبوا على الاستعانة بتصريحات الكُتّاب وآرائهم، لإضاءة هذا المفهوم، من الوجهة النفسية، مما أسقطهم في النموذج السيكولوجي العقيم، وأبعدهم أكثر فأكثر عن الفهم الوظيفي للشخصية"(44)

أما المغالطة الأخرى - كما ينعتها حسن بحراوي — والتي هي من تركة النقد التقليدي، فتتمثل في النظر إلى الشخصية كما لو كانت خلاصة تجارب معاشة أو منعكسة،أيْ: مزيجا من افتراضات المؤلف، و هذا ما أدى في كثير من الأحيان إلى المطابقة بين المؤلف والشخصية التخييلية، وعدم التّمييز بينهما، خاصة في روايات ضمير المتكلم (أنا) (45)

وقد يكون مبعث ذلك الالتباس- من ناحية أخرى- كثافة الايهام بواقعية المعلومات التي يرفقها الروائي بروايته، مستلهما فيها تجارب هي أقرب ما يكون إلى الواقع بالفعل، قد تتعلّق بشخصه أو بغيره،وهو ما نلمسه في قول بول ريكور:"الشخصيات على المسرح أو في الروايات كائنات تشبهنا، فهي تنفعل وتعاني وتفكر وتموت، بعبارة أخرى للتنوعات الخيالية في الميدان السّردي شرط أرضي لا مهرب منه أفقاً لها " (46)

وفي هذا الموضع، أجدني أوافق بول ريكور في ما ذهب إليه، فهو لا يتحدّث عن انفصال تام بين عالم الأشخاص وعالم الشخصيات، ولا يتحدّث عن تطابق بينهما، وإنّما يتحدّث عن تشابه بين العالمين،والتشابه لا يقوم إلا من خلال وجود قرائن- أو علامات نصيّة - تُكثّف درجة الايهام بتشابه الشخصية التخييلية مع ذات أخرى تعيش في الواقع، وهو تشابه مصطنع، اصطنعته الرواية، أو بالأحرى اصطنعه الروائي نفسه.

ولعل من أهم القرائن التي تحيل إلى الواقع في الرواية قرينة تشابه الأسماء أو تطابقها، والتي غالبا ما يتخيّرها الروائي عن قصد، من جانب أنّها تمثّل رمزا تاريخيا أو أسطوريا أو صوفيا أو غيره، كشخصية " جمال عبد الناصر " أو شخصية " بن عربي" في رواية " كتاب التجليات" للغيطاني، فقد جمع الروائي بين شخصيتين تنتميان إلى عصرين مختلفين في فضاء رواية واحدة، بالإضافة إلى ورود اسم والد الروائي الفعلي(أحمد الغيطاني) وليس ذلك إلا خدعة التّخييل الروائي، حيث تتداخل فيه العوالم المعقولة بالعوالم اللاّمعقولة و الممكن باللاممكن *

في هذا الشأن، يقدّم لنا جيرار جنيت تخريجا مقنعا يلغي بموجبه أيّ وجود للشخصية التخييلية خارج النص،منطلقا من نموذجين مختلفين عن الشخصية الحكائية، اعتاد الدارسون تحليلهما،الأول ويتمثّل في شخصية نابليون(Napoléon) في رواية"الحرب والسلم " لتولستوي (Tolstoï) والثاني يتمثّل في شخصية شارلوك

هولمز(Sherlock Holmes) في قصص دويل(Doyle) منطلقا من تصوّر مفاده: أنّ ما تستعيره الرواية من الحقيقة أو الواقع إنما يتحوّل في النّص إلى عنصر تخييل، فإذا ما تحوّل إلى عنصر تخييل، لم يعد هو نفسه الشيء الذي كان موجودا في الواقع،ومنه فلا وجود لنابليون ولا هولمز- باعتبارهما شخصيتين تخييليتين- إلا في إطار النّص[47]

لذا، فإنّ معلومة مثل :(يسكن شارل هومز في:221 B Baker Street) لا يمكن اعتبارها من الحقيقة في شيء،لأننا حتى ولو اقتنعنا بوجود الشارع المذكور فعلا،وتأكدنا من رقم الشّقة التي يفترض أن " هولمز" هذا يقيم بها، فإنّه يظل في الأخير مجرد شخصية تخييلية لا وجود لها، إلا في حيّز النّص الذي تسكنه،ولهذا، فإن تلك المعطيات التي يفترض أن تكون واقعية (أي مكان الإقامة) قد تحولت إلى تخييل في النّص،وهو ما ينطبق على شخصيتي نابليون ومدام بوفاري [48] والرواية لا يمكن اختزالها -أبدا- إلى مجرد اسم لشخص أو مقطع سردي معزول عنها، بل هي بنية يتشكل فيها التّخييل من عناصر عديدة، إن سعا بعضها إلى إيهامنا بالحقيقة أبطلها بعضها الآخر بتقديمها على أنها تخييل، وهكذا.

لذا، فإنّ تطابق الأسماء التّخييلية -الواردة في رواية ما- مع أخرى هي لأشخاص يعيشون في الواقع لا يبرّر إطلاقا تطابق الشخصيات مع الأشخاص، بدليل أنه كان باستطاعة دويل مثلا أن يستخدم اسما آخر مثل (شارلي) بدل شارلك هولمز، وهو ما لا يمكن للمؤرّخ أو لكاتب السيرة أن يجرؤ على فعله، لأنّ كليهما مطالب بتقديم الأسماء والحقائق دون أيّ تحريف.

ومع جنيت نقول: إنّه إذا كان اسم " نابليون يدل على شخص حقيقي ينتمي إلى الجنس البشري، فإنّ شارلوك هولمز لا يحيل على أيّ شخص خارج النّص[49] إنْ هي في النهاية إلا لعبة الأسماء التخييلية،أو هي لعبة من نوع آخر، حسب مُتصوّر " والتن" الذي يعقد شيئا من المماثلة بين وظيفة لعبة أو دمية يتسلى

بها الأطفال ووظيفة الشخصية في التّخييل، إذ يقول: "إنني عندما أقرأ "مدام بوفاري" فهذا لا يُلزم أن أتصور أنّ هناك بالفعل مدام بوفاري ، كما أنّ "إيما" تزوجت " من "شارل" لا يلزم أن أتصور " إيما " وقد تزوجت من شارل بالفعل ، فالطفل لا يهتم باللّعبة في حد ذاتها، ولكن بالوظيفة التي تؤديها تلك اللّعبة في إطار الحقيقة التي يولّدها التّخييل في اللّعب " (50)

وإذا كان بعض الدارسين قد انشغل بما يربط الشخصية بالعالم الواقعي فإنّ تودوروف ينصحنا بألا نستسلم للوهم التمثيلي،الذي تثيره في أذهاننا قراءة رواية من مثل مدام بوفاري، حيث نبقى على اتصال بشخصياتها التي نعرف مآلها معرفة متفاوتة الدقة، وذلك بعد أن نطوي آخر صفحة منها، وعنده لا يوجد في البداية واقع مُعيّن، يتم تمثيله بعد ذلك بواسطة النّص، فالمعطى الأول والأخير هو النّص الأدبي وحده،وانطلاقا منه وبفعل عملية بناء تتم في ذهن القارئ- وإن لم يكن بناءً فرديا البتّة بما أنّ الأبنية متماثلة لدى مختلف القراء - نصل إلى هذا العالم حيث تحيا شخصيات شبيهة بالأشخاص الذين نعرفهم في الحياة(51)

على هذا الأساس، ينبغي النظر إلى الشخصيات الروائية على أنّها في المقام الأول كائنات لغوية(Etres de langage) (52) تتعايش وتتفاعل في النّص،ثم النّظر إليها ثانيا على أنها مُكوّن أساسي من مكوّنات التّخييل السردي، قد نتوهّم أحيانا بوجود ما يشبهها في الواقع العيني، ولكنّها تظل منفصلة عنه ولا يمكنها أن تنتمي إليه، وكما أنّ للشخص وظيفة أو وظائف في الواقع، فللشخصيات أيضا وظائفها السردية بحسب الأدوار الموكلة إليها في خطاب التّخييل.

أما عن تحديد هوية الشخصية التخييلية، فقد لجأ بعض الباحثين إلى الاعتماد على محور القارئ، لأنه هو الذي يكوّن بالتدريج صورة متكاملة عنها، ويتسنّى له ذلك من خلال مصادر إخبارية ثلاث: (53) الأول:ما يخبر به الراوي والثاني:ما تخبر به الشخصيات والثالث:ما يستنتجه القارئ عن طريق سلوك الشخصيات.ومن

خلال جمع تلك المعلومات، يمكن تحديد وظائف الشخصيات، وأسمائها، وجنسها، وصفاهّا الجسمانية والنفسية،وعلاقاهّا بعضها البعض وردود أفعالها، وتحولات أوضاعها، ودرجة حضورها، ومستويات تأثيرها في تحريك الحدث، وأدوارها في خلق التوازن أو الاضطراب، كل ذلك في حدود النّص لا خارجه.

ب-الحدث المُتخيَّل :

الحكي كما يعرّفه المحلّلون والمنظرون في مجال الدراسات السردية هو: تتابع سلسلة من الأحداث، قد تكون واقعية أو متخيلة، يتشكّل منها موضوع الخطاب [54]غير أنّ خطاب التّخييل الروائي ليس مجرّد حكاية تضم مجموعة من الأحداث فحسب، ولا هي معادل نقلي لها، و إلا تراجعت إلى حدود الخطاب العادي الذي يحكي واقعة معيَّنة أو ينقل خبرا عنها [55]

بل الأمر على خلاف ذلك تماما، فالأحداث في الرواية وإن كانت مستلهمة من واقع بعينه- أحيانا – فهي بمجرّد أن تتحوّل إلى مادة حكائية في النّص الروائي تصبح تخييلا، مثلها مثل الشخصيات، بمعنى: أنّها في خطاب الرواية لا تكون هي ذاهّا تلك الأحداث التي يُعتقد أهّا وقعت أو يمكن حدوثها في الواقع.

و إلا اعتقدنا أنّ كل ما يحدث في "موسم الهجرة إلى الشمال " بمثابة وقائع مثبتة، ولتوهمنا مع نجيب محفوظ في " ثرثرة فوق النيل " نخبة من المثقفين تتعاطى الأفيون في جنح الليل على ظهر عوامة، و لاعتبرنا كل ما ترويه آغاثا كريستي (Agatha Christie) من أحداث إجرامية وقائع حقيقية، وهذا أمر غير معقول بالمرّة.

والحقيقة أنّ قضية العلاقة بين الأدب والوقائع الخارجة عن نطاقه- كما ما يرى تودوروف- غالبا ما تمّ الخلط بينها وبين قضية أخرى باسم الواقعية،وهي قضية امتثال نصّ مُعيّن إلى معيار نصّي خارج عنه، ومثل هذا الامتثال أدّى إلى وهْمِ ما يُسمى بالواقعية،وهو ما يجعلنا في نهاية الأمر ننعت هذا النّص أو ذاك بأنه

مُحتَمل [56] أيْ: النّظر إليه على أنّه مرآة للواقع أو تصوير له كما يحلو للواقعيين تعريف الأدب.

وقد اعتبر العديد من الدارسين تلك الواقعية المزيّفة مجرّد تلفيق، و القارئ إنما يستسيغ مثل ذلك التلفيق من جانب أنه فنّ، مثلما يستسيغ قصيدة جميلة رغم ما فيها من كذب فني، وفي هذا يرى ريتشاردز (Richards) أنّ الأدب – فنّ – يتكوّن من جمل ملفّقة، فيما يذهب نورثروب فراي (Northrop Frye) إلى أنّ عالَم الفن افتراضي وليس حقيقيا، بمعنى أنه تكوينات لغوية تحاكي قضايا الواقع[57] من جهته كتب بيير دانيال هويت (Pierre-Daniel HUET) في رسالته حول أصل الروايات يقول أنّ الروايات لها أن تكون خاطئة ولو برمّتها، إنْ جملة وتفصيلا [58] ولا شكك وأنّ أولئك الذين يرفضون إقحام الواقع في النّص أو بمعنى أدق إسقاط النص على الواقع، إنما يستندون إلى حجج تبرّر تصوراتهم ، فالرواية من منظورهم ليست توثيقا لوقائع حدثت، ولا يمكن أن تكون تأريخا موضوعيا لشيء حدث.وقد ميّز أرسطو منذ قرون بين عمل المؤرخ وعمل الأديب،حين ذكر أنّ المؤرّخ لا يستطيع الخروج عن رواية أحداث فعلية من تفاصيل الماضي،أما الأديب فله أن يروي كل ما يمكن أن يحدث أو يُحتمل حدوثه، إضافة إلى أنّ الأديب غير مُقيّد بالتتابع الخطي للكتابة التاريخية، وله إن شاء جعل حبكته متعدّدة الوحدات[59] هذا إذا علمنا أنّ أرسطو إنما كان يتحدّث عن محاكاة الفن للواقع، والرواية ليست محاكاة بالأصل، بل هي – أبعد من ذلك– تخييل ذو بنية جدّ معقدّة.

من ناحية أخرى ، ليس الروائي مُطالَبا بتحديد تواريخ وقوع الأحداث، ولا هو مطالب بإقناع القارئ بما يبدو غير معقول منها،وله كامل الحرية في تقديمها بالطريقة التي يراها الأنسب، كما له كامل الحرية في ترك النهاية مفتوحة أو جعلها

مغلقة، وهو فوق كل ذلك قد يلجأ إلى لغة المجاز و الترميز، وهذا ما يضفي صفة التّخييل على الحدث.

ج – **الفضاء المُتخيَّل:**

يميل العديد من الباحثين في دراساتهم إلى استخدام مصطلح الفضاء بدل المكان، انطلاقا من متصور مفاده: أنّ مفهوم الفضاء – في الرواية – أوسع وأشمل من مفهوم المكان، إذ يمثّل الفضاء مجموع الأمكنة التي تقوم عليها الحركة الروائية، في مسار الحكي بأكمله، سواء ما تمّ تصويره بشكل مباشر،أو ما تمّ إدراكه بطريقة ضمنية مع كل حركة حكائية، لذا، فإنّ تشكل الفضاء في الرواية مشروط باستمرارية الأحداث في حد ذاتها، ومنه تتبّع مسار الخط الزمني للقصة، بخلاف المكان المحدّد، الذي يمكن إدراكه دون شرط تتبّع المسار الزمني[60]

وليس الفضاء الروائي في العمق سوى مجموعة من العلاقات الموجودة بين الأماكن والوسط والديكور الذي تجري فيه الأحداث، وما تقوم به الشخصيات كالتّردد على أماكن معيّنة أو عن طريق التّنقل والتّذكر[61] فيصبح مفهوم الفضاء –وفق هذا التحديد– شموليا يغطي الرواية بأكملها، أما المكان فهو جزئي، لكنه لا ينفصل عن بنية الفضاء [62] وفي ذلك، يعزى إلى المنظرين الألمان تّمييزهم بين مفهومين متعارضين للمكان في الرواية، أما الأول فقد عنوا به المكان الجغرافي المحدّد، الذي تضبطه الاشارات الاختبارية كالمقاسات والأعداد، وأما الثاني فهو الفضاء الدلالي الذي تؤسسه الأحداث ومشاعر الشخصيات في الرواية [63]

غير أنّ الأمكنة و الفضاءات في الرواية ليست هي ذاتها الأمكنة القائمة في الواقع، حتى وإن خلنا أحيانا أنّها كذلك، إذْ للفضاء الروائي خاصيات تجعله بعيدا عن أن يحاكي الواقع وإن كان يشبهه أحيانا، وبالخصوص عندما يوظف الروائي أسماء مدن، وشوارع، وحتى أسماء أزقة، موجودة بالفعل في الواقع، مما يجعل تواتر

الأمكنة في الرواية يخلق فضاء شبيها بالفضاء الواقعي، وهذا يعمل على إدماج الحكي في نطاق المُحتمل "(64)

ولعل روايات نجيب محفوظ تمثّل بامتياز هذا التداخل بين الواقعي و المُتخيَّل في درجاته القصوى، إلا أنّ ذلك الايهام لا ينفي اعتبار الفضاء عنصرا من عناصر البناء الروائي مثله مثل العناصر الأخرى، وهو قبل كل شيء فضاء لفظي (Espace verbal) مختلف عما يمكن إدراكه بالبصر من الأمكنة، سواء في الواقع أو من خلال وسائط كما في العرض المسرحي والسينمائي، ففي مثل هذا العرض يتم إدراك الأمكنة عن طريق حاستي البصر والسمع، أما إدراك فضاء الرواية فإنّه لا يتحقق إلا من خلال الكلمات المطبوعة في الكتاب،ولذلك فهو ذو طابع ذهني (65)

ويمكن توضيح ذلك من خلال فهم عملية الادراك ذاتها، إذ تبدأ في الواقع المرئي من خلال استخدام الحواس، بتحويل عالم الأشياء إلى عالم الاحساس كما هو الحال في المذهب الحسي، حيث الأشياء انطباعات حسية(Impressions) ومن خلال الحواس تصبح الأشياء مرئية أو مسموعة أو ملموسة أو مذوقة، فيكون باستطاعة المرء حينها سماع الكلمات والأنغام،و الإحساس بالدفء و البرودة، وشمّ الروائح و تذوق الأطعمة، فعالم الأشياء هنا هو عالم الصور الحسيّة (66) على خلاف عالم الرواية حيث تكون الصور ذهنية تجريدية.

وإذا كان عالم الأشياء في" الواقع " هو عالم الصور المحسوسة، فإنّ تحويل تلك الصور – أو جانب منها- إلى عمل إبداعي سيجعلها شيئا مختلفا تماما عن الأصل ، وهو ما عبَّر عنه الرسام " تشارلس لابيك " خير تعبير، بقوله:" إذا أردتُ مثلا أن أرسم خيولا تعبر حاجزا مائيا في سباق(أوتيه) فإنني أتوقع من لوحتي أن تمنحني قدرا ممّا هو غير متوقع،يساوي ما أعطاه لي السباق الذي شهدته،إنني لا أعني إعادة رسم لوحة طبق الأصل عن الواقع، ولكن علي أن أعيش مجددا ما

شهدته بكليته، بأسلوب جديد، وهنا، من جهة نظر الرسم، حين أفعل هذا فإنني أخلق لنفسي إمكانية إحداث تأثير طازج "(67)

وسيكون الأمر أشد اختلافا في الرواية منه في فنّ الرسم، لأننا في الرسم ندرك المكان من خلال ما تشكله اللوحة بصريا، وثمّة فرق كبير بين أن تشاهد قلعة أثرية ماثلة نصب عينيك في الواقع، وبين أن تراها من خلال صورة فوتوغرافية أوفي لوحة زيتية، أو بواسطة فيلم مُصوَّر بالفيديو،أو أن تقرأ مقطعا وصفيا من رواية تصف تلك القلعة ذاتها، فلكل مستوى خصوصية أو خصوصيات معيّنة،و انزياح عن الواقع بدرجات متفاوتة، تصل في الرواية حدّ المفارقة أحيانا، فلا يبقى إلا الشّبه.

حيث أنه يمكن التقاط صورة أو صور للمكان الواحد بوسائل متعددة وربما من زوايا مختلفة، وتلك الوسائل قد تتفاوت في درجات محاكاة الواقع من خلال ما تلتقطه من صور، فالرؤية بالعين المجردة تلتقط صورة أقرب إلى الواقع،وكذلك آلة الفيديو، وبدرجة أقل من ذلك رسم المكان في لوحة زيتية،وقد تتم معالجة الصور الملتقطة بتلك الوسائل فتتحوّل إلى إبداع،والإبداع تجاوز للواقع،أو هو على الأقل إضافة شيء إلى ما هو موجود في الواقع بالفعل.

والرواية في أدنى مستوياتها فن- مثل الفنون الأخرى- أيْ: شكل من أشكال الإبداع، والفن كما يرى ريكور لا يمكن أن يكون محاكاة للحياة بمعنى تصويرها وتمثيلها،وليس هو إعادة إنتاج للواقع، بل هو إنتاج وابتكار في نفس الوقت، فقد تستعير الرواية من الحياة ولكنها تحوّل ما تستعيره إلى شيء آخر (68)و حتى ولو افترضنا أنّ الروائي سعا إلى نقل الواقع كما هو- مثلما يزعم الواقعيون- فإنه في النهاية سينقله بدرجة متفاوتة من الاختلاف وعدم التطابق ، كونه سيرصد فضاءات الواقع من خلال زاوية نظره الخاصة،ومن خلال ذاكرة تخصه دون غيره،

وأسلوب يتميّز به عما سواه " فكل عمل هو إنتاج أصيل، وكينونة جديدة في عالم الخطاب " (69)

والأهم في كل ذلك أن الروائي إذا ما نقل شيئا عن الواقع فإنه ينقله بوسيلة رمزية هي اللغة و" لا تقدر الكلمة في أية حال أن تكون بديلا عن الواقع ، ولا تقدر أن تمثّله، أو تقدّم في تفسيرها له صورة حقيقية عنه " (70) وفوق ذلك سيقوم القارئ من ناحيته ببناء الفضاء بناءً ذهنيا، من خلال عملية قراءة ذاتية للنص،و من خلال ما يوفره له هذا الأخير من معلومات فحسب، فهو ليس بحاجة لاستخدام خرائط المدن، للتأكد من أسماء الشوارع والأحياء، كما أنه ليس بحاجة للتأكد من هوّية الشخصية في الرواية،في علاقتها بعالم الأشخاص في الواقع، سواء وُجْد من يشبه تلك الشخصية أم لم يوجد.وعلى هذا الأساس،فإنّ الرواية بكل مستويات خطابها تظل تخييلا ، لا ينبغي إسقاطه على الواقع،لأنه قبل وبعد كل شيء عالم ذهني من صنع خيال الروائي.

الهوامش :

1-Charles Haroche, Les langages du roman ,les éditeurs français réunis,Paris,1976 ,p:53

2- Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences de langage, Oswald Ducrot – Jean-Marie Schaeffer avec la collaboration de Tzvetan Todorov et autres,Editions du Seuil, Paris,1995,p:228

3- سعيد بنكراد: النّص السردي نحو سميائيات للايديولوجيا، دارا لآمان،الرباط ،المغرب،ط1،1996،ص:29

4- Lorenzo Menoud ,Qu'est-ce que la fiction ? Librairie philosophique J. Vrin ,paris,2005, p: 13

5- Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences de langage, p: 382

6- بول ريكور: نظرية التأويل (الخطاب وفائض المعنى) ت سعيد الغانمي،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء ، المغرب، ط1، 2003، ص:61

7- Lorenzo Menoud ,Qu'est-ce que la fiction ? p:16

8-Ibid, p: 17

9- Ibid, p: 25

10- Ibid, p :26

11-Gérard Genette, Fiction et diction
(précédé de introduction à l'architexte) éditions du
Seuil ,Paris,2004,p: 91

12- بول ريكور: نظرية التأويل (الخطاب وفائض المعنى) ت سعيد الغانمي، ص:61

13- Gérard Genette ,Fiction et diction , p: 115
14- Ibid, p :116
15- ديفيد وورد: الوجود والزمان والسرد (فلسفة بول ريكور) ت سعيد الغانمي،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،المغرب، ط1، 1999، ص:200
16-سعيد بنكراد:النّص السردي نحو سميائيات للايديولوجيا، ص:26
17- Gérard Genette ,Fiction et diction , p:163
18-Ibid , p : 227
19-جابر عصفور: زمن الرواية، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، سوريا ، ط1،1999،ص:182
20- Gérard Genette : Fiction et diction ; p :229
21-- رينيه ويليك و أوستن وارين: نظريّة الأدب : ت محي الدين صبحي ، م حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ، لبنان ،1987، ص:221
22- Lorenzo Menoud ,Qu'est-ce que la fiction ? p : 33
23-عبد الله إبراهيم:السردية العربية الحديثة (تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة) المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء، المغرب ، ط1 ، 2003، ص:63
24- المرجع نفسه، ص:62
25-حسين خمري: فضاء المتخيل(مقاربات في الرواية) منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002،ص: 43
26- Lorenzo Menoud : Qu'est-ce que la fiction ? p :56.
27-حسين خمري: فضاء المتخيل (مقاربات في الرواية) ص:44
28-جمال الغيطاني: كتاب التجليات –الأسفار الثلاثة،دار الشروق ، القاهرة،ط1، 1990 ، ص:333/332
29-الطيب صالح: موسم الهجرة إلى الشمال ، دار الجنوب للنشر، تونس ،1979، ص:42
30- منصور قيسومة:الرواية العربية الإشكال والتشكل ، دار سحر للنشر، ط1، 1997 ، ص: 172
31- R. Barthes ,W. kayser ; W .C. Booth, Ph. Hamon: Poétique du récit , Editions du Seuil, 1977, p : 33
32- Tzvetan Todorov :Poétique de la prose,collection poétique ;édit du Seuil ,paris ;p:78

33-R. Barthes, W. kayser ; W .C. Booth, Ph. Hamon, p :32
34-Ibid , p : 33
35- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي(الفضاء – الزمن- الشخصية)المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ،المغرب،ط1، 1990، ص:208
36- R. Barthes ,W. kayser , W .C. Booth, Ph. Hamon, Poétique du récit , p: 33
37- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء-الزمن-الشخصية) ص: 218
38- المرجع نفسه، ص: 213
39-رولان بارت:مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، ت منذر عياشي،مركز الإنماء الحضاري، حلب،سوريا، ط1، 1993،ص : 72
40- R. Barthes ,W. kayser , W .C. Booth, Ph. Hamon: Poétique du récit , p:352
41-Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences de langage, p:757
42- حميد لحمداني: بنية النص السردي(من منظور النقد الأدبي) المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر التوزيع ، الدار البيضاء،المغرب، ط 2 ، 1993 ، ص:50
43- نظرية الأدب: رينيه ويليك و أوستن وارين ،ص:229
44- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء – الزمن- الشخصية)، ص:211/210
45-المرجع نفسه،ص: 212
46- ديفيد وورد،الوجود والزمان والسرد (فلسفة بول ريكور) ت سعيد الغانمي ، ص:262
*يُنظر، جمال الغيطاني: كتاب التجليات- الأسفار الثلاثة -دار الشروق (القاهرة ، مصر) ط1، 1990
47- Gérard Genette ,Fiction et diction , p:115
48- - ibid. p115
49- ibid. 114/115
50- Lorenzo Menoud ,Qu'est-ce que la fiction ? p :46
51-تزفيطان طودوروف: الشعرية،ت ، شكري المبخوت ورجاء سلامة ،دار تبوقال للنشر،الدار البيضاء، المغرب، ص:45
52- Charles Haroche ,Les langages du roman , p :98

53- حميد لحمداني : بنية النّص السردي(من منظور النقد الأدبي) ص:51
-Gérard Genette, Figures III ,éditions du seuil,
54Paris,1972, p :77
55- يمنى العيد: فن الرواية العربية (بين خصوصية الحكاية وتميّز الخطاب) دار الآداب ، بيروت، ط1، 1998، ص:56
56- تزفيطان طودوروف : الشعرية ، ت ، شكري المبخوت ورجاء سلامة ، ص:35
57- ليندا هيتشون:رواية الرواية التأريخية، تسلية الماضي،ت شكري مجاهد،م فصول،م21ع2، صيف1993،ص: 100
58- تزفيطان طودوروف: الشعرية ، ت ، شكري المبخوت ورجاء سلامة ، ص:35
59- ليندا هيتشون: رواية الرواية التأريخية، تسلية الماضي، ت شكري مجاهد ، مجلة فصول، ص:97
60- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء – الزمن- الشخصية) ص:25
61-المرجع نفسه، ص :31
62-حميد لحمداني: بنية النّص السردي (من منظور النقد الأدبي) ص :63
63-حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي (الفضاء – الزمن- الشخصية) ص:26
64- حميد لحمداني: بنية النّص السردي (من منظور النقد الأدبي) ص: 62
65- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء – الزمن- الشخصية) ص:27
66-حسن حنفي: عالم الأشياء أم عالم الصور؟ مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،مصر، ع62، ربيع وصيف 2003، ص:23
67-غاستون باشلار:جماليات المكان:ت غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ص:29
68- ديفيد وورد ،الوجود والزمان والسرد (فلسفة بول ريكور) ت سعيد الغانمي، ص:226
69-المرجع نفسه،ص:45
70-علي أحمد سعيد(أدونيس) : موسيقى الحوت الأزرق (الهوية، الكتابة، العنف) دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت ، لبنان، ط1 ،2002،ص:38

السرد و الخطاب الخوارقي

د. عليمة قادري
كلية الآداب و اللغات
جامعة منتوري/ قسنطينة

لا يتوقف الإحساس بالغرابة في بعض الأعمال السردية عند حدود الوصف و إنما يتجاوزه إلى الأفعال التي تقوم بها بعض الشخصيات و منها البطل. و هذه الأفعال لا يمكنها أن تتصف بالخوارقية إلا إذا كانت غريبة و غير مألوفة تؤديها شخصية أو عدة شخصيات لها قدرات لا تتوفر عند الأشخاص العاديين، فتكتسب بهذا الإنجاز التميز و اعتراف الآخرين.

يرى ابن رشد معلقا على كتاب "فن الشعر" لأرسطو أن الغرابة تتم "بإخراج القول غير مخرج العادة"[1]

و يذكر أرسطو في كتابه أن "الصفة الجوهرية في لغة القول... تكون نبيلة بعيدة عن الإبتذال إذا استخدمت ألفاظا غريبة عن الإستعمال الدارج..."[1] و النص الشعري بالنسبة له يتألف من عنصرين اثنين العنصر الأول مرده إلى التعابير المألوفة الشائعة، و العنصر الثاني مرده إلى التعابير الغريبة فهي كـــ "الغرباء بين أهل المدينة"[2]

و الغريب" كما يعرفه القزويني – كل أمر عجيب قليل الوقوع مخالف للعادات المعهودة و المشاهدات المألوفة...[3] حيث يربط الأمور العجيبة بالسياق الديني، أي بقدرة الله و إرادته فيذكر "معجزات الأنبياء... كانشقاق القمر و انغلاق البحر و انقلاب العصا ثعبانا و كون النار بردا و سلاما... و كرامات الأولياء"[4] و إلتقاة و الصادقين في الإيمان و من الذين اشتهروا بالكرامات الصوفية" و الكرامة الخارقة للعادة شرطها أن تجري من غير إيثار و اختيار من الولي و ضار هؤلاء إلى أن الكرامة تفارق المعجزة من هذا الوجه" فمثلا نجد قصة أهل الكهف اشتملت على خوارق العادات.

أما الأفعال الخارقة التي ينجزها الرسل فهي المعجزات، لأن البشر يعجزون عن الإتيان بمثلها و قد عرف علي بن محمد الشريف الجرجاني في كتابه "التعريفات" المعجزة على أنها "أمر خارق للعادة داعية إلى الخير و السعادة مقرونة بدعوة النبوة يقصد به إظهار صدق من إدعى أنه رسول من الله"[5].

يوضح الإمام أبو إسحاق الإسفرائيني الفرق بين الكرامة و المعجزة قائلا: "المعجزات دلالة صدق الأنبياء... الأولياء لهم كرامات منها إجابة سنة الدعاء... و إن أشار صاحبها إلى الولاية دلت على صدقه في حالته فتسمى معجزة"[6].

و يرى عبد الفتاح كيليطو أن "الشعور بالغرابة هو علة التأثير الذي ينتاب المتلقي، و لهذا فإن الجرجاني (عبد القاهر) لا يتكلم فقط عن الخطاب الشعري، بل كذلك عن الملتقى، فلا يجوز فصل عنصر الخطاب و عنصر المتلقي عند الكلام عن الغرابة"[7].

أما "العجب" بالنسبة للقزويني فهو حيرة تعرض الإنسان لقصوره عن معرفة سبب الشيء أو عن معرفة كيفية تأثيره فيه"[8].

أما في الأدب فإن "الخوارقية" تنتمي إلى الأدب الخيالي و تهدف إلى إثارة العواطف و الخيال من خلال وصف المشاهد المرعبة و الأفعال الخارقة التي لا تنطبق مع المألوف سواء على مستوى القراءة أو القوانين التي تتحكم في بناء النص و طرق تلقيه أو على مستوى العلاقات البشرية.

و الأفعال الخوارقية ليست أفعالا تاريخية، فهي خيالية لا تحقق على أرض الواقع، و تقترب من المفهوم الإستثنائي (*singulatif*) مقارنة مع الفعل العام الذي يقوم به شخص عادي.

و كان أرسطو أول من آثار ثنائية العام / الخاص عند ذكره للفروق بين التاريخ و الشعر إذ يقول "و بطبيعة الحال فإن المؤرخ و الشاعر لا يختلفان في كون أن الأول يصوغ حكاياته نثرا شعرا، و لكنهما يتميزان بكون الأول يحكي ما حدث حقيقة، و الثاني الأحداث التي يمكن أن تقع"[9].

و الأفعال الخوارقية لا تتكرر و لا تخضع لقانون العلة و السببية التي يتحكم فيها الخطاب التاريخي، فهي بهذا المفهوم تكتسب الغرابة و التمييز و بالتالي غربتها لأنها تجد نفسها غريبة ليست لها نظائر أو مشابهات، فمثلا "حكايات ألف ليلة و ليلة... و حوادث لا تتكرر، فهي غريبة عجيبة"[10] و كذلك فحوادث الإلياذة و الأوديسة غريبة، عجيبة بدورها و لا تتكرر.

فحضور الفوق – طبيعي (*le surnaturel*) في السرد لا يكفي لوصفه إذ يشترط على القارئ أن يحدث عنده الشك في حقيقة الأحداث و الشخصيات دون التأكد بحدوث فعل ما فوق طبيعي.

يعرف جان بيلمان نوال (Jean-Bellemin Noel) الخوارقي قائلا: "الخوارقي نحياه بالغموض... فيه يجب أن يلتقي الحقيقي و الخيالي أو ينعكس الحلم على الحياة الواقعية".

أما الأفعال الخوارقية عند تودوروف (Todorov) فهي "إحساس خاص بالأحداث الغربية، أي أن الإحساس أو الإدراك أساسي لفهم طبيعة الفعل الخوارقي"[11] كما يضيف "أن الخوارقي يعرف بالنسبة للخيالي و الواقعي، فالظاهرة

العربية يمكن أن تفسر بطريقتين، بأنماط كانت أسباب طبيعية و فوق طبيعية، وإمكانية الشك بينهما تخلق أثر الواقعي"[12].

ويوضح تودوروف (Todorov) في دراسته "مدخل إلى الأدب الخوارقي" (Introduction à la littérature fantastique) (1970) تعريف الخوارقي بدقة و يتوصل إلى تحديد خصائصه إذ يرى أنه:

- يجب أن يفرض النص على القارئ اعتبار عالم الشخصيات عالما حقيقيا وأن يتردد بين تفسير طبيعي و تفسير فوق طبيعي للأحداث.
- هذا التردد يمكن أن تشعر به أيضا شخصية، و هكذا فإن دور القارئ يوكل إلى شخصية، و في نفس الوقت، فإن التردد (*Hésitation*) يجب أن يقوم المؤلف بتمثيله و يصير موضوعا (قيمة) من موضوعات الأثر الأدبي.
- و يجب على القارئ اتخاذ موقف تجاه النص، فيمكنه أن يرفض التأويل الرمزي كما يمكنه أن يرفض التفسير الشعري "[13]

وتعتبر فكرة التردد (hésitation) أو الحيرة (القزويني) أو الشعور بالغرابة (كيليطو) هي المحور الأساسي لنظريته في الدراسة التي ذكرناها (مدخل إلى الأدب الخوارقي) و هي الفكرة التي تناولها كلود بريمون (Claude Brémond) في مقاله "الممكنات السردية" (La logique des possibles narratifs) أين يشرح حركة الذهاب و الإياب بين التدهور و التحسن، أي أن القوانين التي تحكم هذه الحركة، و تتم على مستوى مستويين:

- "الأول: يتمثل في الإجراءات المنطقية لمجموعة من الأحداث المنظمة في شكل حكاية تستدعي الإحترام لتجنب الغموض.

- الثاني: يتمثل في احترام خصوصيات عالم الحكاية مثل الثقافة و العصر و الجنس الأدبي و أسلوب السارد"[14].

و إضافة إلى هذه الخاصية الأساسية "التردد" يوضح تودوروف "بأن الخوارقية يمكنها أن تتصف بشكل أو بأسلوب معين و لكن بدون الأحداث الغرائبية لا يمكنها أن تعرف كحكاية خوارقية، و هي لا تتألف بالتأكيد من هذه الأحداث فقط و لكنها بالنسبة إليها شرط ضروري"[15].

كما اعتمد تودوروف في دراسته للنموذج الخوارقي على الوظائف، فحاول تحديدها إذ تساءل عن مساهمات العناصر الخوارقية في خدمة العمل الأدبي فتوصل إلى ثلاث نقاط:

1- يحدث الخوارقي أثرا خاصا على القارئ كالخوف و الدهشة و بساطة الفضول... هذا الأثر الذي لا يمكن أن تحدثه أجناس أخرى.

2- يخدم الخوارقي السرد و يحرص على عنصر التشويق و يحقق ترتيب العناصر الخوارقية بطريقة دقيقة و خاصة الحبكة.

3- و في الأخير فالخوارقي له وظيفة للوهلة الأولى تتصف بالإطناب، فهو يمكن وصف عالم خوارقي، و هذا العالم ليس له وجود خارج اللغة، الوصف و الموصوف ليسا من طبيعة مختلفة"[16].

لم يهتم تودوروف في دراسته بالوظيفة الأولى لأنها – حسب رأيه – تخص الجانب النفسي للقراءة و هي غريبة نوعا ما عن التحليل الذي اعتمده.

أما الوظيفة الثانية، فهي تعني بالتداخل بين ما هو خوارقي و مكوناته فكان اهتمامه بالوظيفة الأخيرة لدراسة الدلالة الخاصة بالخوارقي.

"إن الحكاية يمكنها أن تدوم و تستمر و تكون لها وظيفة إلا إذا اهتمت بلذة القارئ، و هذه الأخيرة تكون غامضة، غير حقيقية فهي الحكاية الخرافية لأنها تضع القارئ في مواقف هلع و رعب و خوف..."[17] فالسرد إذا "يغتني بالتفاصيل، و لا أدق منها غير القلق و التساؤل"[18].

فسارد ألف ليلة و ليلة و كذلك سارد الأوديسا يصوران مشاهد الهلع و الخوف و الإنتظار و التساؤل – فالقارئ يتساءل عن البطل سواء السندباء أو أوديسيوس – هل ستكون نهايتهما النجاة أم الهلاك؟

و هكذا يتسع السرد و تضاعف تفاصيله و قرائنه"[19] و كلما ظهرت شخصيات جديدة" و مخلوقات أو حتى أماكن تكتشفها شخصية إلا و تحقق "انفتاح السرد على قصة في كل مرة"[20].

فالفعل الخوارقي يحدث و ينجو البطل رغم طول معاناته و محاكاة القارئ معه. "فوظيفة السرد هنا هي إعادة التوازن لعلاقة مختلفة"[21] أو ما يسميه غريماس "قلب المحتويات" فهو يرى "أن التحولات الهامة التي تحدث للبطل من وضعية صعبة مثلا إلى وضعية انفراج هي قلب للمحتويات"[22].

من المعقول جدا أن نظن أن ما يتكلم عنه الأدب بصفة عامة من الناحية الوصفية لا يختلف كثيرا عن الخوارقي، لكن الفرق يكمن في كثافة الأفعال الخوارقية في هذا

الأخير إذ تكون أحيانا في أقصى مستوياتها. يرى بو (Edgar Poe) "أن الخوارقي يمثل تجربة الحدود" لكن هذه الحدود تبقى غامضة و غير مضبوطة، و يجب دراسة مواضيع الخوارقي التي تبقى على علاقة تشابه بمواضيع الأدب عامة لأن المبالغة و الزيادة هما معيارا الخوارقي و لا يجب إغفالهما.

فطائر الرخ في حكايات السندباد البحري طائر ضخم إلى درجة أنه يحجب الشمس – و الفيل الذي هو أكبر حيوان في عالم السندباد لا يزن ذبابة فوق قرن الوحش المسمى بالكركدن.

و يذكر القزويني عن صاحب عجائب البحر حكاية مماثلة لحكاية السندباد. إذ يقول: و لنختم عجائب هذا البحر بحكاية عجيبة... و هي حكاية بطل ركب البحر مع جماعة من التجار"[23] وتعرض إلى ما تعرض له السندباد من متاعب وأوشك على الهلاك حتى قدم طائر، يقول عنه:"و إذا طائر لم أر حيوانا أعظم منه"[24] تمسك به و طار و نجا في الأخير.

إن نمطية مواضيع الخوارقي تشكل مواضيع الأدب عموما و هنا يطرح تودوروف سؤالا يرتبط بغموض النظرية الأدبية في هذا المجال: "كيف نتكلم عن ما يتكلم عنه الأدب" [25] يضطر هنا إلى التنبيه إلى أمرين:

- الأول: تجنب تقليص الأدب إلى محتوى محض (أي تفادي الإهتمام بالجانب الدلالي فقط) و هذه خاصية تؤدي إلى تجاهل الخصوصية الأدبية كأن نجعل الأدب في مستوى الخطاب الفلسفي، و ساعتها تستوجب المواضيع التي لا يكون لها شيء من الأدبية.

- الثاني: و هو عكس الأول إذ يقلص الأدب إلى شكل (*forme*) و يؤدي إلى عدم الإهتمام بالمضامين في التحليل الأدبي بحجة أن الدال (signifiant) هو الذي يهم في الدراسة (و كأن الأثر الأدبي ليست له دلالة على كل المستويات)[26].

تكلم تودوروف عن مظاهر عدة للعمل الأدبي و توصل إلى أن "كل مظهر له بنيته الخاصة و هو في نفس الوقت ذو دلالة"[27] و ما يهمه هو أن نفرق بين دراسة المضامين و تأويل العمل الأدبي أي انتقاده، فهو بالنسبة إليه بنية بإمكانها أن تستقبل عدة تأويلات تتوقف على مكان و تاريخ ظهورها و كذلك على شخصية الناقد و النظريات السائدة، و الأدب ما هو "إلا بنية فارغة تملؤها أراء و تأويلات النقاد و القراء"[28].

و لدراسة مواضيع الخوارقي يرفض تودوروف الإنطلاق من تشابهها بموضيع الأدب بصفة عامة فيقترح دراسة مواضيع الخوارقي نظرية عامة لهذه الدراسة.

يرى تودوروف أن النقاد اقتنعوا بوضع قوائم للعناصر الخوارقية دون التوصل إلى ضبط نظامها (*Organisation*) إذ يذكر على سبيل المثال "الترتيب المفصل لمواضيع الخوارقي لبترولت (Penzolt) كالرجل الخيالي و مصاص الدماء و الشبح، و السحر و الساحرات...[29]

و يذكر كذلك ترتيبا أكثر دقة لكايوا (Caillois) و فيه مصاص الدماء و لعنة الساحر و قصة (La marque de la bête) لكيبلينغ – الموت المشخص (قصة الموت الأحمر) إدغار بو)[30] وهذا التعامل مع الخوارقي بترتيب مواضيعه يضاعف الصعوبات أمام الدارس أثناء التحليل الدلالي و أهمها التي ترتبط بطبيعة الأدب الخوارقي نفسه.

فالإهتمام بمواضيع الخوارقي يجعلنا نركز على طبيعة الأفعال التي يحدثها بالدرجة الأولى و لا نهتم برد الفعل (*la réaction*) الذي يحدث لدى القارئ (أو على العموم لدى بطل القصة)، و بتعبير آخر، و انطلاقا من هذا الرأي فالفرق (distinction) بين الخوارقي و الغرائبي لا تصبح له أهميته، و إذا كان النص يركز على الخوارقي (أي رد الفعل) فإننا لا نستطيع أن نميز الفوق – طبيعي الذي أحدثه، فرد الفعل يمنع فهم الحدث و إغفال الخوارقي يصبح أمرا مستحيلا.

فمثلا عندما ندرك شيئا ما يمكن التأكيد على الشيء و على إدراكه لكن كان هذا الأخير قويا فلن نعد ندرك الشيء في حد ذاته.

إن رد الفعل (*réaction*) الذي يعرف بالتردد (*hésitation*) يدوم و يستمر باستمرار الأفعال الخوارقية فهو إحساس "يأتي مضطربا متوترا"[31] أحيانا أو "مشحونا باللذة و المتعة"[32] أحيانا أخرى. فهذه الأحاسيس تشتغل "في السرد بوصفها محمولات قوية للفعل"[32].

هناك أمثلة في كتابات هوفمان (Hoffman) الألماني عبارة عن قائمة للمواضيع الخوارقية، إذ أن ما يهم في هذه الأعمال ليست الأحلام في حد ذاتها و لكن هو أننا نحلم و السعادة التي يخلقها هذا الحلم و كذلك تأمل العالم الفوق – طبيعي يمنعه أحيانا من وصف هذا العالم، فقصة "جرة الذهب" (pot d'or) شاهدة على هذه الأحاسيس.

و كذلك هو الشأن في حكايات ألف ليلة و ليلة و منها حكاية "حمال بغداد" عندما وجد نفسه في عالم مغاير أقرب إلى الحلم في جلسة مع الخليفة هارون

الرشيد منعه هذا الإحاس بالسعادة من الإجابة عن سؤال الصبية عندما سألته عن قصته فاختصر رده قائلا: "أنا رجل حمال حملتني هذه الدلالة و أتت إلى هنا و جرى لي معكم ما جرى و هذا حديثي و السلام"[33].

فحدث عنده ما يسمى "بالقطيعة عن ثوابت العالم الواقعي"[34]. إضافة إلى هذه الوضعية الأولى (الإحساس بالسعادة و الحلم).

يصادف الدارس وضعية ثانية مغايرة للأولى و هي الإحساس بالرعب و الهلع و هو يتكرر كثيرا في ألف ليلة و ليلة. فمثلا السندباد يتتابه إحساس بالخوف الشديد في رحلاته عندما يجد نفسه في مأزق يقول: "كل ما أخلص من مصيبة أقع في ما هو أعظم منها و أشد"[35] و في حالة يأسه في إحدى رحلاته يقول: "إن هذا الموت موت رديئ"[36] يحدث الخوارقي كذلك عند موباسان (Maupassant) هلعا و توترا كبيرين حتى أن القارئ يعجز عن فهم مكوناته إذ تبدأ الحكاية بحدث خوارقي، بحركة أثاث منزل و لا يوجد أي منطق يحكم هذه الحركة..."[37].

فهذا الإحساس العميق باليأس يجعل القارئ يركز أكثر و من هنا "تكمن لذة النص في كونه يبقى في حالة تساؤل أطول مدة ممكنة"[38] و هذا هو النص الذي يشد قارئه، إذ يقول رولان بارت (R. Barthes): "النص الذي تكتبه يجب أن يثبت لي أنه يرغب في"[39] فقارئ الخوارقي: يحس أن "قطيعة مع النظام المتعارف عليه وقوة الغير مقبول فرضت نفسها عليه"[40].

و يذكر تودوروف وضعية ثالثة مختلفة عن الوضعيتين السابقتين للفعل الخوارقي كفعل استثنائي تجلى في حكاية دورة الخزقة" (Le tour d'Ecrou)

(Henry James) لهنري جايمس أين نجد الإدراك يحتل الصدارة و لا يختفي مثلما حدث في الأمثلة السابقة، فالإنتباه للإدراك عند قارئ جايمس يبعده عن الأشياء التي أدركها، و هذا ما يحدث عنده إحساس بالقلق، لكنه أكثر غموضا من الإحساس الذي يعيشه قارئ موباسان مثلا.

تحدد هذه الوضعيات الثلاث خصائص السرد الخوارقي "فهو يعتبر وسيلة من وسائل التعبير عن الواقع و طريقة لإعادة التوازن لمجتمع يعاني من اختلالات على مستوى العلاقات بين أفراد المجتمع"[41].

لكن إدراك الخوارقي أو الإحساس به يضفي عليه غموضا و يجعل فهمه صعبا لأن خصائصه عديدة كالإنقطاع المفاجئ ببشريط السردي في الحكاية العربية دون أن تكون مؤشرات أو أدلة و يلجأ السارد إلى أدوات سردية مثل "إذ" أو "إذا" الفجائية إلى المفاجأة و هي أدوات تدل على الإنتقال من سردي إلى آخر دون انتهاء الآخر أي بتر "الحدث الذي لا يعجزه أن يتخذ صفة خارقة لإنقاذ الشخصية من مأزقها" و لعل اتصاف "الحدث بالمفاجأة هو ذلك التحول"[42].

و قد تناولت البلاغة العربية القديمة هذه الظاهرة ظاهرة الإنتقال من غرض إلى غرض و ضبط بعض الأدوات اللغوية التي يمكن أن تحقق هذا الإنتقال مثل "عد عن ذا"، "دع ذا"... هذه الأدوات لا تتوقف وظيفتها عند التحول من موقف سردي إلى آخر فهي توظف شخصيات أخرى و بالتالي حكايات أخرى أي "إنتهاج طريقة التداخل السردي للأحداث مما [يجعل] النص متقبلا لأي شخصية مهما تك غريبة"[43] كما يحدث باستمرار في حكايات ألف ليلة و ليلة و كذلك كليلة و دمنة لإبن المقفع.

و يجب الإشارة إلى خاصية أساسية في الخطاب الخوارقي و هي التهويل الذي يتضح من الأسلوب الذي يستعمله السارد و كذلك قدرته على "رسم الشخصية على أنحاء عجيبة... إذ كان قادرا على المزج بين الشخصية الخرافية و السحرية"[44] و الواقعية...

يوظف السارد الخوارقي شخصيات غريبة و مخلوقات عجيبة و عفاريت و سخرة و حيوانات لا يمكن أن تكون في الواقع كما يوظف السارد فضاءات غريبة موحشة تثير الرعب و الهلع. فالسندباد البحري انتقل بدء من رحلته الأولى إلى البحر إلى فضاء غريب موحش بأمواجه و مخلوقاته...

أما السندباد البري الذي كان يستمع إلى مغامرات السندباد البحري "عندما اجتاز الباب الذي كان جالسا قبالته يعني أنه انتقل من فضائه المألوف إلى فضاء غريب"[45] و يمكن للخوارقي أن يحتوي عادات و أحداث تقوم بها الشخصيات و خاصة المخلوقات الغريبة التي يلتقي بها السندباد. فهي تختلف في حجمها كما هو شائع في العالم المألوف: "كالقرود أي الأقزام" و هم "الوحوش" و رؤيتهم تفزع ولا يفهم لهم أحد كلاما..."[46]

"أما الصفة الغالبة فهي الضخامة عندما يحلق طائر الرخ في السماء فإنه يحجب الشمس كما تفعل الغمامة و يظلم الجو"[47] هذه الصفات التي يضيفها السارد الخوارقي على الشخصيات و أفعالها و تصرفاتها الغريبة هي التي تضفي كثافة الخوارقي و تخلق رد الفعل لدى القارئ و بالتالي التردد لإدراك الخوارقي الذي هو قطيعة مع العالم المألوف و الواقعي"[48].

هذا التميز الذي خطي به الأدب الخوارقي بخروجه عن الأدب المألوف إلى عالم غريب خاص به شغل الدارسين كثيرا و حاولوا – رغم استعصائه – تعريفه ورسم

حدوده و رأوا أنه يعبر عن تعقيدات العالم الواقعي، فكرة عبر عنها نوديه (Nodier) منذ القرن التاسع عشر في نوفمبر 1830 في مقال غير مسبوق بعنوان "عن الخوارقي في الأدب"

(Du fantastique en littérature) في "مجلة باريس"، فهو يرى أن "هذا النوع من الأدب يقدم كملجأ و هروب من الواقع المقرف".

هذا و تبقى دراسة تودوروف (مدخل إلى الأدب الخوارقي) من أهم الدراسات في القرن العشرين التي استلهمها من التحليل البنيوي فكان لها أثر بالغ في انطلاق وإثراء النقد في مجال الخوارقي.

1-ابن رشد: تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر ص243.

2-أرسطو: في الشعر تحقيق عبد الرحمن بدوي ص61.

3- أرسطو: الخطابة، الترجمة العربية القديمة ص186.

4- القزويني: عجائب المخلوقات و غرائب الموجودات ص9.

5-الجرجاني علي بن محمد الشرف: التعريفات ص243.

6-النووي: بستان العارفين ص63.

7-كيليطو: الأدب و الغرابة ص60.

8-القزويني: عجائب المخلوقات و غرائب الموجودات ص5.

9-Aristo : Poétique p42.

10- بوعلي ياسين: حكايات شهرزاد: الواقعية و الغرائبية ص69.

11- المرجع نفسه

-12 Op. Cit p30.

-13Todorov (T):Introduction à la littérature fantastique p61.

14-Brémond (C) : « La logique des possibles narratifs ». Communications N°8 (1966) p60.

15-Todorov (T):Introduction à la littérature fantastique p98.

16-Op cit p98.

17-Demers (Y) et Gauvin (L) : Frontières du conte écrit p5.

18- الموسوي: سرديات العصر الوسيط ص63.

19-نفسه ص67.

20- نفسه ص69.

21-كيليطو: الأدب و الغرابة ص104.

22-Greimas (A-J):«Eléments pour une théorie de l'interprétation récit mythique »Communication 8 (1996) p31.

23- القزويني: عجائب المخلوفات ص88.

24-نفسه.

25-Todorov (T) Introduction à la littérature fantastique p99.

26-Op cit pp99-100.

27-Op cit.

28-Op cit p101.
29-Op cit p102.
30- Op cit p103.
31 لموسوي: سرديات العصر الوسيط ص201.
32- نفسه.
33-نفسه ص169.
34-ألف ليلة و ليلة – الليلة الحادية عشر.
35 Vax (L) : la séduction de l'étrange p160.
36-ألف ليلة و ليلة ص411.
37-نفسه ص417.
38- Todorov (V) : Introduction à la littérature fantastique p111.
39- Masseron (C) : « Le récit fantastique » Pratique N°34 (1982) p33.
40- Barthes (R) : Le plaisir du texte p13-14
41- Caillois (R) : Au cœur du fantastique p39.
42-مرتاض (عبد الملك) ألف ليلة و ليلة ص30.
43- مرتاض (عبد الملك) ألف ليلة و ليلة ص40.
44- نفسه ص45.
45- نفسه ص51.
46- كيليطو الأدب و الغرابة ص97.
47- نفسه ص99.
48- Vax (L) : La séduction de l'étrange p160.

قائمة المصادر و المراجع

المصادر باللغة العربية:

- ألف ليلة و ليلة: 4 أجزاء. منشورات دار مكتبة الحياة بيروت د ت.

المراجع باللغة العربية:

- ابن رشد – تلخيص كتاب أرسطو في الشعر
- أرسطو – في الشعر تحقيق عبد الرحمن بدوي – ط2. بيروت 1973
- أرسطو – الخطابة. الترجمة العربية القديمة. تحقيق عبد الرحمن بدوي – القاهرة 1959.
- الجرجاني (علي بن محمد الشريف): كتاب التعريفات – مكتبة لبنان بيروت 1978.
- القزويني (زكرياء بن محمد بن محمود): عجائب المخلوقات و غرائب الموجودات – دار المعارف للطباعة و النشر – سوسة – تونس د ت.
- كيليطو (عبد الفتاح): الأدب و الغرابة – ط1 دار الطليعة بيروت 1982.
- مرتاض (عبد الملك): ألف ليلة و ليلة (تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد) – ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر 1993.
- الموسوي (محسن جاسم): سرديات العصر العربي الإسلامي الوسيط – المركز الثقافي العربي ط1 بيروت 1997.

- النووي (أبي زكرياء محي الدين بن شرف): بستان العارفين – دار الكتاب العربي ط2 بيروت 1992.

- ياسين (بو علي): حكايات شهرزاد: الواقعية و الغرائبية و الوظيفية الإجتماعية – دراسات عربية – عدد 5 بيروت 1981.

المراجع باللغة الفرنسية:

- Aristote : Poétique – Les Belles Lettres – Texte établi et traduit par J. Hardy. Paris 1977.
- Barthes (R) : Le plaisir du texte. Seuil Paris 1973.
- Brémond (C) : « La logique des possibles narratifs » Communications 8 (1966) seuil Paris.
- Caillois (R) : Au cœur du fantastique. Gallimard 1965.
- Demers (Y) et Gauvin (L) : « Frontières du conte écrit ». Littérature N°45 février 1982. Larousse.
- Greimas (A-J) : « Eléments pour une théorie de l'interprétation du récit mythique ». Communication 8 (1966). Seuil Paris.
- Masseron (c) : « Le récit fantastique ». pratiques N°34-1982 Metz seuil Paris.
- Todorov (T) : Introduction à la littérature fantastique. Seuil Paris 1970.
- Vax (L) : La séduction de l'étrange – PUF 1965.

المســــرح الجزائري
بين هاجس التأسيس
وهـــوس التجريب

أ. صورية غجاتي
قسم اللغة العربية وآدابها
جامعة منتوري/ قسنطينة

منذ ميلاد المسرح الجزائري (بمفهومه الحديث) سنة 1921 كما أجمع على ذلك جل النقاد والدارسين، وهو في رحلة البحث عن ذاته مقتبسا مرّة، ومترجما مرّة، ومرّة مؤصّلا، ومرات مجرّبا.. وتعتبر هذه الظواهر علامات صحية، وضرورة لابد منها لكل فنّ ينشد التأسيس سيما إذا كان هذا الفن مستحدثا في أدب أيّ أمة من الأمم.

والمسرح باعتباره فنا ديناميكيا يحتاج إلى تطوير وتغيير آلياته باستمرار ليصنع لنفسه التميز والتفرّد ويواكب تحولات العصر، لا يجب أن يركن إلى هذه الظواهر ـ ولو كانت ضرورية ـ زمنا طويلا؛إذ أن اعتماده عليها مشروط بمرحلة زمنية محددة من مسيرته التاريخية.

فالاقتباس يتحدد زمنه ـ عادة ـ بالسنوات الأولى لميلاد هذا الفن، ويصبح طرح مسألة التجريب مبرَرا بوجود تراكمات إبداعية سابقة صارت عاجزة عن إثبات وجودها .. ومتى ركن الفن إلى هذه الظواهر زمنا طويلا، جنى على نفسه فكان الموت وكان الفناء. وسنعرض من خلال هذه القراءة النقدية لظاهرة هامة عرفها المسرح الجزائري واقترنت بمسيرة بحثه عن ذاته وهي ظاهرة التجريب فإلى أي مدى استوعب مسرحنا هذا المفهوم، وهل كان ظهوره مطلبا ضروريا ؟

(1921) هي السنة التي زار فيها المصري "جورج أبيض" الجزائر رفقة فرقته المسرحية التي قدمت مسرحيتين باللغة العربية وهما (ثارات العرب) و(صلاح الدين الأيوبي) لنجيب الحداد، وعُدت الانطلاقة الفعلية للمسرح ـ بمفهومه الحديث ـ في الجزائر.

وقبل محاولتنا الإجابة عن هذا السؤال نرى من الضروري تحديد المفاهيم وضبط المصطلحات التي تتأسس عليها هذه القراءة، وأهم مفهوم يحتاج إلى ضبط هو "التجريب".

التجريب": تشكّل مفهوم التجريب "Expérimentation في نهاية القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين. وقد ظهر هذا المفهوم في البدء مقترنا بمفهوم "La modernité /الحداثة في الفنون وعلى الأخصّ الرسم والنحت بعد أن تلاشت آخر المدارس الجمالية التي تفرض قواعد ثابتة. وبعد أن تأثرت الحركة الفنية بالتطور التقني الهائل في القرن العشرين وشهدت نوعا من البحث التجريبي في اتجاه الخروج عن المألوف والسائد؛هذا البحث الذي تبلور في اتجاهات ومدارس فنية كالمستقبلية والبنائية والتكعيبية والتعبيرية والدادائية والسريالية والرمزية ... وغيرها.[1] وكانت شريعته "الاستجابة لرغبات ليست محددة بعد، ولاتجاهات لم تندمج بعد في الممارسة المعرفية ولا أمكنت السيطرة عليها، فالفن ليس بجواب عن سؤال، بل هو سؤال عن جواب لم يطرح بعد".[2]

والتجريب في المسرح كما في بقية الفنون تجاوز للمألوف وكسر للاعتيادي، وتحطيم لكل القواعد والسنن الثابتة، وبعبارة أخرى هو الثورة على تلك التقاليد التي سنّها اليونانيون، واختراق للقواعد التي ضبطها وحددها أرسطو لفن المسرح في كتابه "فن الشعر" "(B. Brecht - 1898) ويؤكد هذا الفهم الكاتب والناقد المسرحي الألماني "برتولد بريخت/1956) حين اعتبر من خلال محاضراته "في المسرح التجريبي" (1939) أن كلّ مسرح غير أرسطي هو مسرح تجريبي.

ولعل من أبرز الأسباب التي ولّدت الرغبة في تطوير العملية المسرحية جذريا إضافة "كوظيفة مستقلة، ورغبة Mise en scène إلى التطور التقني والعلمي؛ ظهور "الإخراج المخرجين في تطوير البحث المسرحي بمعزل عن التقاليد والأعراف الجامدة، وبعيدا عن Théâtre Expérimental منطق الربح المادي. وبناء على ذلك يعتبر "المسرح التجريبي" صيغة معاكسة للمسرح التقليدي، ومعادَلة مضادة للمسرح التجاري.

تبلور مفهوم التجريب في المسرح الغربي بعد الاقتناع به مطلبا حضاريا اقترن بوجود الإنسان الغربي؛ هذا الأخير الذي أيقن أنّ الفن وبالشكل الذي كان عليه في تلك المرحلة الحرجة، عاجز عن التعبير عن وضعه ومسايرة حاجياته ومطالبه الوجودية، ومن ثمّ اقتنع بضرورة القيام بعملية ثورية عن طريق خوض غمار التجريب؛ بحثا عن أشكال فنية بديلة قادرة على التعبير عن الواقع النفسي والاجتماعي والسياسي والاقتصادي لهذا الإنسان، والتماشي مع روح عصره وتطورات مجتمعه ... فما حقيقة ظهوره في المسرح الجزائري ؟

ـ هل كان مطلبا طبيعيا نبع من ضرورة حتمية وحضارية مبرّرة واستندَ إلى رؤية فكرية واضحة ؟ أم هو نوع من الانبهار بالغرب والتقليد الأعمى له، ووقوع في شرَك وغواية الحداثة؟

ـ قديما قيل أنّ الحاجة أمّ الاختراع، والتجريب في أحد وجوهه اختراع، فهل ارتبط وجوده عندنا بحاجة؟

يقول "سعد الله ونوس" : "التجريب في أوروبا محاولة لإنقاذ المسرح الذي يموت، أو هو محاولة الخروج من الباب المسدود الذي يواجه الثقافة البرجوازية. أما بالنسبة لنا فإن التجريب يعني البحث عن مسرح أو خلق مسرح أصيل وفعّال في المناخ الاجتماعي والسياسي الراهن".[3]

إن سعد الله ونوس، يعي جيدا ضرورة أن ينبثق التجريب من مناخنا الاجتماعي والسياسي الراهن حتى نستطيع الحكم عليه بالأصالة، أما إن كان مجرد صدى لتجارب المسرح الغربي فلن يكون أكثر من عبث يستهلك جهدنا ووقتنا ولا يعود علينا في آخر المطاف بفائدة "فحينما يتم نقل التجريب الغربي على سبيل التقليد مع تجاوز القدرة والخصوصية والمعطى الثقافي والتاريخي والبيئي والاجتماعي، فإن التجريب يكون عبثا".[4]

وعليه فإن الأشكال التجريبية التي وجدت في مسرحنا الجزائري ابتداء من المسرح الملحمي البريختي، إلى مسرح العبث واللامعقول، إلى المسرح داخل المسرح، إلى المسرح التسجيلي، إلى مسرح الصمت ... كلّها أشكال مورست من طرف غيرنا ؛حيث أنها وجدت في المسرح الغربي بشكلها وتقنياتها وحتى تسمياتها، ولم نحاول ولو محاولة بسيطة لجعلها على مقاسنا معبّرة عن حيرتنا ومجيبة عن سؤالاتنا.. ولنضرب مثلا عن ذلك بمسرح "العبث" أو "اللامعقول". Théatre de L'absurde

تستعمل صفة "العبثي" أو "اللامعقول" للدلالة على كل ما هو غير منطقي. أما كلمة "العبث" فتستعمل للدلالة على نوع من أنواع الكتابة المسرحية ظهر في الخمسينات من هذا القرن، ويعتبر الناقد الإنجليزي (مارتن إسلن) أول من أطلق تسمية "مسرح العبث" في كتابه "مسرح العبث" (1962) مدرجا تحتها كتابات يونسكو، وبيكيت، وبينتر، وجينيه في كتابه "أسطورة سيزيف" A. Camus.

أما تسمية "العبث" فأول من استعملها هو الفيلسوف الفرنسي (ألبير كامي/ 1942) لوصف حال الإنسان وفراغية وجوده. كما تجلى هذا الوصف في روايته "الغريب".

لقد كان ظهور هذا الشكل ـ في البدء ـ في أوروبا بعد الحرب العالمية الثانية كرد فعل لما أصاب الناس من تمزق، وتشرد، وضياع، وغربة روحية، واندثار القيم السالفة بسبب وحشية تلك الحرب حيث هبّ الأدباء يبحثون لأدبهم عن دور جديد بعد أن أدركوا أن هذا الأدب ـ حتى وقتهم ـ لم يستطع تجنيبهم دمار وخراب تلك الحرب .. فجاء هذا الشكل المسرحي مترجما لعبثية الحياة ولا معقولها، ومعبّرا عن انعدام التواصل بين إنسان القرن العشرين والحياة التي يعيشها ومنه تخلّص هذا الشكل من رواسب المسرح التقليدي، فلا نعثر فيه على شخصيات واقعية، ولا على صراع واضح الأطراف والأبعاد، ولا حبكة ذات بداية ووسط ونهاية، أو حدثا متسلسلا تسلسلا منطقيا معقولا، واللغة نفسها لم تعد

وسيلة اتصال بل أضحت مجرد لغو وثرثرة لا معنى لها ولا طائل من ورائها بسبب تحطيمها للقواعد النحوية المتفق عليها، وهو تأكيد على عبثها ولا جدواها كوسيلة لتبادل الأفكار والتحاور بين الناس.(5)

وأول مسرحية نحت هذا المنحى هي (المغنية الصلعاء/1950) للروماني "أوجين (1912-1993)، ثم مسرحيـــة (في انتظار غـــودو/1953) للأيرلنـــدي "يونسكو /E. Ionesco (1906، 1989) بعد ذلك انتشر هذا الشكل المسرحي في صموئيل بيكيت/S. Beckett " أنحاء العالم.(6)

في الجزائر ظهر هذا الشكل في المسرحيات التي ألفها الهواة في فترة الثمانينيات، ومن تلك الفرق الهاوية (فريق 70) بوهران الذي أنتج مسرحية "لعبة التقتيل" المقتبسة عن يونسكو وهي مسرحية تصوّر التراع مع تجربة الموت، هذا التراع الذي لا ينتهي بنهاية المسرحية نظرا لعدم خضوعها لحبكة واضحة فهي مجموعة توترات ومشاهد متداخلة ومتفرقة.

وتمثل مسرحية "الجدار" التي أنتجتها سنة 1987 فرقة (جمعية الكواكب) بسوق أهراس، نموذجا آخر لمسرح اللامعقول وهي تعالج قضايا عديدة كالسلم والعدالة والمساواة ومحاربة الاضطهاد وتتخذ من السجن فضاء لأحداثها بكل ما يوحي به هذا الفضاء من تضييق وخنق للحريات. هنا يظهر "الغمري" بطل المسرحية في محاولة لخلق وعي جماهيري في أوساط المضطهدين ... والمسرحية رغم انطلاقها من حدث واضح، غير أنها في الأصل اقتباس عن مسرحية "الجدار" لجون بول سارتر. والأمر نفسه ينطبق على مسرحية "الكمال" المقدّمة سنة 1988 من طرف فرقة (الفن المسرحي) بمستغانم والتي هي في الأصل اقتباس عن مسرحية "لعبة التقتيل" للكاتب الأيرلندي "صموئيل بيكيت".(7)

وما قلناه عن مسرح العبث واللامعقول ينطبق على باقي الأشكال التجريبية التي وجدت في مسرحنا المعاصر.

فهذا التجريب الذي يعتقد مسرحيونا أنه خروج عن المألوف، وأنه إنجاز لم يسبقهم أحد إليه. هو مجرد لعبة صبيانية استهلكت من وقتنا وجهدنا الكثير، وأعادتنا في آخر المطاف إلى أول سنة من درسنا المسرحي وهي مرحلة الاقتباس والنقل. وإن كانت تلك المرحلة ضرورية لكل فن ما يزال في بداياته ويحتاج إلى سند يتكئ عليه إلى أن يشتد عوده، فإنها تصبح وصمة عار على جبينه إن هو بقي معوّلا عليها بعد انقضاء أكثر من نصف قرن على وجوده ؟

إنه وقوع جديد في شرَك التقليد والتبعية للغرب، فالأشكال السابقة وإن ظهرت في المجتمعات الغربية كرد فعل طبيعي لما لحقها من تطور في مجال التقنية العلمية، وكثورة على ما خلّفته الحرب الكونية الثانية من إحباط وانكسار زلزل كيان الإنسان الأوروبي عامة والمبدع خاصة فما هي حججنا، وما دوافعنا لاعتناقها وتبنيها؟

إذا كان التجريب بالمفهوم الذي عرضنا له في مستهلّ هذه القراءة النقدية من حيث هو : "فتح جديد وتجاوز لكل طريقة كتابة سبق أن مارسنها وموررست من قبلنا"(8). فما نحن فيه من هوَس واجترار وغواية بعيد كل البعد عن هذا المفهوم. ولا أعتقد أنه سيأتي علينا حين من الدهر نؤسس فيه من هذه التراكمات الفوضوية غير المبنية التي لا يشع منها بصيص الأصالة لمسرح جزائري أصيل. أضف إلى ذلك أن المسرح الجزائري ـ والعربي عامة ـ لم يحقق تراكما يفرز قواعد وتقاليد جمالية تصبح بمثابة القوانين المنظّمة للتداول المسرحي ليكون للفعل التجريبي مبرّراته لخرقها ومن ثم بحثه عن جماليات أخرى تشكّل تجاوزا للتقاليد المسرحية السابقة.

فقد وجد المسرحيون الجزائريون أنفسهم في زمن البداية وزمن التجريب في الآن نفسه، ولم يكن بوسع التجريب أن يكون فعلا انزياحيا نظرا لغياب التراكم المسرحي. لهذا كان التجريب تأسيسيا.(9) وبذلك فقد معناه الحقيقي كفعل ثوري تمردي على قواعد سابقة.

وحتى لا نكون مبالغين نستثني من حكمنا السابق، التجربة المتميّزة للراحل "عبد القادر علولة" في ثلاثيته (الأقوال، الأجواد، اللثام) وهي تجربة قيّمة تكشف عن وعي صاحبها؛ حيث أنها أخذت ـ في الآن نفسه ـ بالوجهتين التأصيلية والتجريبية:

التأصيلية: باعتبار "القوال" شكل من أشكال الفرجة المسرحية التي وجدت في التراث الشعبي الجزائري.

وتجريبية: لأن عبد القادر علولة انطلق من شكل موجود ثم تجاوزه بتطوير آلياته الدرامية، الأمر الذي جعله يحوز وبجدارة ـ عن مسرحية الأجواد ـ الجائزة الكبرى في مهرجان قرطاج الدولي تونس سنة 1985. وفي هذا الصدد يصرّح علولة: "نبّهتنا تجربة عرض مسرحية المائدة سنة 1972 إلى وجود ثقافة شعبية تتعامل مع تراثها وتطالب ببنيات مسرحية أخرى. لقد انطلقنا بالمسرحية بديكور ضخم وعرضناها في مختلف التعاونيات الزراعية ولاحظنا أن الجمهور يحيط بفضاء العرض ويكوّن حلقة بصفة طبيعية ورويدا رويدا بدأنا في حذف أجزاء الديكور حتى يتسنى لكل المتفرجين مشاهدة العرض، مما أدى إلى تغيير شكل اللعب والتمثيل نظرا لوجود فضاء جديد، أضف إلى ذلك أننا كنا ننظّم بعد العروض مناقشات ولاحظنا أن المتفرج يتذكر أقساما كبيرة من العرض ويكرر حوار الممثلين والمشاهد بدقة، هناك طاقات سمع حية وذاكرة شفوية. ولما خضنا تجربة اللاديكور وجدنا المتفرج يدير ظهره ويسمع النص أكثر مما يشاهده. ولما حلّلنا هذه التجربة تأكدنا من ضرورة البحث عن بنية مسرحية وأشكال تستجيب للثقافة الشعبية والخيال والمكونات الموجودة لدى الجمهور"[(10)].

وبذلك دخل "عبد القادر علولة" زمرة المسرحيين العرب الذين طبقوا أسلوب المزج بين التراث وإسقاطه على الواقع، والبحث عن فضاءات مناسبة ومتنوعة لأعمالهم. أمثال (يوسف إدريس) وشكل "السامر"، و(توفيق الحكيم)

وشكل "الحكواتي"، و(سعد الله ونوس) وشكل "مسرح المقهى"، و(عبد الكريم برشيد) وشكل "المسرح الاحتفالي"، و(الطيب الصديقي) وشكل "الحلقة"...

الهوامش

(1) ماري إلياس وحنان قصّاب: المعجم المسرحي. مكتبة لبنان ناشرون، بيروت ـ لبنان، ط1، 1997، ص:118.

(2) جان دوفينيو: سوسيولوجية المسرح. ترجمة حافظ الجمّالي، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1976، ص: 401.

(3) سعد الله ونوس: (دفاتر مسرحية)، مجلة المسرح التجريبي، القاهرة، ع8، س:1993، ص: 9.

(4) رأفت الدويري: (المسرح العربي المعاصر مابين التراث والحداثة). مجلة فصول، م14، ع1، س 1995.

(5) أحمد صقر: مقدمة في نظرية المسرح الفكري مع التطبيق. مركز الإسكندرية للكتاب، ط1، 2002 ،ص:28.

(6) المعجم المسرحي.ص:304.

(7) حفناوي بعلي: أربعون عاما على خشبة مسرح الهواة في الجزائر. منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط1، 2002، ص: 344.

(8) م س .ص س.

(9) سعيد الناجي: قلق المسرح العربي.منشورات دار ما بعد الحداثة، فاس – المغرب، ط1، 2004، ص: 26.

(10) حوار مع عبد القادر علولة، جريدة النصر، ع 4820، 13 ماي 1989.

مفهوم المصطلح وآليات توليده
في اللغة العربية

أ. زهيرة قروي
كلية الآداب واللغات
جامعة منتوري/قسنطينة

تقتضي منهجية البحث البدء بضبط المفاهيم باعتبارها ضرورة ملحة لتحديد عناصر الموضوع ومجاله، ذلك أن البحث في المصطلح يفرض علينا تطويق أهم التعريفات التي وضعت لهذا اللفظ لنتمكن من استجلاء حمولاته الفكرية وأبعاده الدلالية أي مرجعياته العلمية، وهي تمكننا ـ في الوقت نفسه ـ من تحديد الغاية التي يحاول البحث إيضاحها منهجا وأسلوبا ودورا وغاية كما تمكننا من خلق تواصل بينها وبين الموضوع الذي نعالجه .

1/ تحديدات أولية لمفهوم كلمة "مصطلح"

كلمة "مصطلح" في اللغة العربية مصدر ميمي للفعل (اصطلح) وقد يكون اسم مفعول لذات لفعل على تقدير متعلق محذوف أي (مصطلح عليه) وتتفق المعاجم العربية في تأصيلها للدلالة المعجمية لـ (المصطلح) أنه من الأصل الصحيح (ص.ل.ح)، حيث حددت المعاجم العربية دلالة هذا الأصل بأنه:

- الصلاحُ: ضدّ الفساد.تقول: صَلَح الشيءُ يَصْلُح صُلوحاً. قال الفراء: وحكى أصحابُنا صلُح أيضا بالضم... وقد اصْطَلَحَا وتصالَحا واصَّالحا أيضا مشدَّدة الصاد. والإصلاح: نقيض الإفساد[1].
- اصطلح القوم إذا وقع الصلح بينهم وأصلح ما بينهم:أزال ما بينهم من عداوة. والصِّلاح بكسر الصاد: مصدر المصالحة، والعرب تؤنثها، والاسم الصُّلح يذكر ويؤنث. وأصْلح ما بينهم وصالحهم مُصالحة وصِلاحاً[2] ، حيث أن هناك تقاربا دلاليا بين المعنيين، فإصلاح الفساد بين القوم لا يتم إلا باتفاقهم.

ولقد ورد الفعل (اصطلح) في عدد من أحاديث النبي الكريم من أمثلتها ما ذكره صاحب (الأسس اللغوية لعلم المصطلح) ممثلة في العبارات الآتية[3]: (اصطلح على أن لنوح ثلثها)، (اصطلح أهل هده البحيرة)، (اصطلحوا على وضع الحرب)، (اصطلحنا نحن وأهل مكة) (يصطلح الناس على رجل)؛ حيث توضح هده المواضع دلالة الفعل (اصطلح) بأنه مرادف للفعل (اتفق).

استنتاجا لما سبق يمكن القول إن المدلول المعجمي لمادة (ص.ل.ح) يحيل إلى المعنى الذي تعارف عليه الناس في الاستعمال اللغوي وهو التصالح والاتفاق، وهذه المعاني تقترب من المدلول لاستعمالي للفظة (مصطلح)؛ فمعنى (اصطلح) أي اتفق القوم على الأمر وتعارفوا عليه مما يعني حصول إجماع يفضي إلى تداول الاسم المبتكر وشيوعه، فكأن الناس اختلفوا عند ظهور مدلول جديد على تسميته، ثم تصالحوا وتسالموا على تسمية واحدة؛ فالاصطلاح بهذا المعنى يتطلب الاتفاق، لأن التسمية الجديدة لا يمكن أن تدخل حيز اللغة إلا إذا كانت محل اتفاق أصحاب هذه اللغة؛ وكلما ظهرت مسميات جديدة بادروا إلى الاصطلاح على أسماء لها.

وهكذا تبدو اللغة مجموعة من الاصطلاحات، لأن المسميات لا توجد في اللغة دفعة واحدة بل تظهر مع تطور حياة المتكلمين بها وحاجاتهم[4] ؛ فالمعنى الاصطلاحي للإعراب ـ مثلا ـ اتفق عليه النحويون وتعارفوا عليه، لذلك حين ننظر في التعريفات التي وضعها القدماء والمحدثون نجد أن مبدأ الاتفاق هو الأساس فيها.

1-1 المصطلح و مدلوله لاستعمالي عند اللغويين العرب

من خلال تتبع هذا اللفظ في ثنايا الدراسات العربية لمسنا عند اللغويين جهودا ملحوظة في مجال فهم المصطلح حيث عرّف "علي بن محمد الجرجاني" المصطلح فقال:

«الاصطلاح عبارة عن اتّفاق قوم على تسمية الشيء باسم ما ينقل عن موضعه الأول»[5]. وقال الزبيدي: «الاصطلاح اتفاق على أمر مخصوص»[6].

توضح التعريفات السابقة سمتين أساسيتين من سمات المصطلح هما:

- الاتفاق القائم بين المتخصصين .
- اللفظية و نقل المعنى، حيث يكتسب المصطلح مدلولا استعماليا جديدا نابعا من مبدأ انتمائه إلى حقل معرفي معين.

ثم إن دائرة المصطلح لا تغلق و الحاجة إليه دائمة، فكلما جد جديد في حياة الإنسان اصطلح على اسم له يقول مصطفى الشهابي : «المصطلح العلمي هو لفظ اتفق العلماء على اتخاذه للتعبير عن معنى من المعاني العلمية»[7]، فعملية الاصطلاح إذن لا تنتهي عند حد لأنها مرتبطة بنمو المعرفة الإنسانية؛ ولهذا حرص العلماء في القديم والحديث على تعريف المصطلح وتحديد مفهومه، وهذا الحرص نابع من أهميته ودوره في نقل العلوم والمعرفة من جهة، وفي ربط الصلات بين الشعوب والتواصل بينها من جهة أخرى؛ إذ يشكل القاموس المصطلحي قاعدة التأسيس التي تحصن دراية أهل الاختصاص وهي علامات واسمة لتصوراتهم العلمية يقول "عبد السلام المسدي": «إن السجل الاصطلاحي في كل فرع من العلوم هو الكشف المفهومي الذي يقيم للمعرفة النوعية سياجها»[8].

في إطار هذا التحديد الأولي اهتم المحدثون بتعريف المصطلح وما يعكسه من مرجعيات فكرية يقول "فاضل ثامر": «المصطلح هو تعميم أو تجريد ذهني لظاهر ة أو حالة أو إشكالية علمية أو ثقافية ولهذا فهو يقترن بنضج ظاهرتي التعريفات والتصنيفات العلمية في أية ثقافة إنسانية »[9].

ويقول "محمد حلمي هليل": «المصطلح الفني هو لفظ وافق عليه المختصون في حقل من حقول المعرفة والتخصص للدلالة على مفهوم علمي»[10]. أما "عبد الله بوخلخال" فإنه يعرفه بقوله: «المصطلح ـ أي مصطلح ـ هو عبارة عن وعاء يوضع فيه مضمون من المعاني، وهو أداة تحمل رسالة جد خطيرة، تسهم في تطور العلم والمعرفة النظرية منها والتطبيقية، على مبدأ الحضارات المختلفة، والأنساق الفكرية المتعددة والعقائد والمذهبيات المتميزة»[11]. ويعرفه "جرمانوس فرحات" فيقول: «والاصطلاح هو اتفاق القوم على وضع شيء كاتفاق أهل الصرف على وضع الحرف للصوت المعتمد على مقطع من مقاطع الحلق واللسان أو الشفتين ومن هذا القبيل أسماء جميع العلوم وما يضعه أهل كل علم من الأسماء»[12].

يفهم من منطوق هذه التعريفات أن المنظومة الاصطلاحية تقوم على أساس نقل الدلالة من الاستعمال الأصل إلى الدلالة المحدثة حيث تعبر المصطلحات فيها على دلالات جديدة تخرجها عن دلالاتها السابقة وتصبح دالة على أشياء لم تكن تدل عليها. إلا أن هناك علاقة من نوع ما بين الدلالة اللغوية والدلالة المصطلحية؛ ففي المصطلح العربي الصوتي ـ مثلا ـ نرى أن الهمس لغة هو الخفاء و اصطلاحا هو جريان النفس عند النطق بالحرف لقوة الاعتماد على المخرج. والشدة في المصطلح اللغوي العربي هي لغة القوة واصطلاحا انحباس مجرى الصوت عند النطق بالحرف لكمال الاعتماد على المخرج[13].

أما "محمد المدلاوي" فإنه يعرف المصطلح فيقول: «المصطلح لفظ يوضع للدلالة على مفهوم من المفاهيم التي أنتجها علم من العلوم خلال مرحلة معينة من مراحل تطوره»[14] ؛ حيث يوضح هذا التعريف ارتباط المصطلح باللغة المتخصصة وأنه ينتمي إلى مجال ينسب إليه؛ فالمنظومة الفكرية لعلم من العلوم إذا استقرت واستوت في فترة معينة لدى مدرسة من مدارس البحث العلمي، هي التي تتسبب في وجود المصطلحات ومعنى هذا أن العلم هو الذي يخلق المصطلحات أي الأدوات المفهومية التي تنبني بها عملياته الفكرية. يقول توبي لحسن:

«نقصد بالمصطلح كل مقولة مفتاح (catégoriel clef) وصفية كانت أم إجرائية، لها صلة بإطار نظري معين»[15].

اعتمادا على ما سبق يمكن القول إن التعريفات السابقة قامت على التأكيد على اعتبار المصطلح هو البنية الخارجية أو الفوقية التي تدل على الاتفاق الحاصل على ما يختبئ أو يختفي تحتها من مفهوم؛ فالمصطلحات بهذا المعنى هي «إذن علامات لمجردات تشير من خلال مدلولاتها الاصطلاحية إلى تصنيف الأشياء وتمكن الإنسان من أدوات تحليل واقعه والسيطرة عليه: هي إذن مقولات فكرية تتوسط الوحدة الشاملة والتنوع اللامتناهي وتشكل في دوال ضابطة لنظام المفاهيم،

باعتبارها حقولا تبوب داخلها المعرفة وتنتظم حسب ما يختص به كل ميدان مرجعي، باعتباره جزءا من عالم الأشياء»[16]. هذه الحقيقة الثابتة تبين كيفية السيطرة على ميادين المعرفة من خلال بناء رصيدها المصطلحي بوصفه «بنية كبرى تقطع الواقع (مجمل تصورات الإنسان الخاصة بميدان معرفي ما) إلى مقولات، هي مختلف المفاهيم التي تلخصها الأسماء الاصطلاحية»[17].

فالمصطلحات ـ بهذا المعنى ـ تتحدد دلالاتها في إطار نظرية متكاملة ومن ثم ـ كما يقول محمود فهمي حجازي ـ «فإن المصطلح يخضع في تطوره للتخصص نفسه، و لا يتحدد إلا في داخل النظام الذي يكونه ذلك التخصص»[18].

ومما يلاحظ أننا في أثناء استقرائنا لتعريف "المصطلح" في ثنايا الدرس العربي التراثي لمسنا أنه يغلب على العلماء عدم التفريق بين كلمتي "مصطلح" و"اصطلاح"؛ فقد استُخدم المصطلحان وكأنهما مترادفان، فهذا الجاحظ (255 هـ) يقول في حديثه عن صياغة المصطلح في العربية: «وهم تخيروا تلك الألفاظ لتلك المعاني، وهم اشتقوا لها من كلام العرب تلك الأسماء، وهم اصطلحوا على تسمية ما لم يكن له في لغة العرب اسم فصاروا في ذلك سلفا لكل خلف، وقدوة لكل تابع»[19]. فالعملية الاصطلاحية ـ في رأيه ـ هي عبارة عن إيجاد أسماء لمسميات جديدة أفرزتها الحاجة.

أما الخوارزمي (380 هـ) فإنه يستخدم لفظة (اصطلاح) إذ يقول في وصفه لكتابه "مفاتيح العلوم" فجعله «جامعا لمفاتيح العلوم وأوائل الصناعات، مضمنا ما بين كل طبقة من العلماء من المواضعات والاصطلاحات»[20] أما ابن فارس (395 هـ) فقد استخدم اللفظين بمعنى واحد إذ يقول: «حتى لا يكون شيء منه مصطلحا عليه» ويقول في موضع آخر: «ولو كانت اللغة مواضعة واصطلاحا لم يكن أولئك في الاحتجاج بأولى منا، في الاحتجاج، بنا لو اصطلحنا على لغة اليوم و لا فرق»[21]. ومثل هذا نجده عند التهانوي (1158 هـ) الذي سمى معجمه باسم

"كشاف اصطلاحات الفنون" ويقول في موضع آخر: «فاقتبست منها المصطلحات»[22] ، مما يدل دلالة واضحة أن التهانوي لم يفرق بين الاصطلاح والمصطلح واستخدمهما مترادفين.

أما في العصر الحديث فقد ظهرت ثلاثة اتجاهات حول استخدام لفظي (مصطلح) و(اصطلاح)[23]:

- الاتجاه الأول: و لم يأت على ذكر لفظ (مصطلح) واكتفى باستعمال لفظ (اصطلاح) للدلالة على معنى اللفظ الذي دخل في نطاق اللغة المتخصصة؛ يقول أحمد فارس الشدياق في كتابه "الجاسوس على القاموس": «إن الاصطلاح هو اتفاق طائفة مخصوصة على أمر مخصوص»[24]. ومثل هذا جاء في المعجم الوسيط: «الاصطلاح مصدر اصطلح وهو اتفاق طائفة على شيء مخصوص ولكل علم اصطلاحاته»[25].
- الاتجاه الثاني: استخدم اللفظين باعتبارهما مترادفين، فلا فرق بين (المصطلح) و(الاصطلاح) فكلاهما استخدما من قبل المختصين للدلالة على المفاهيم العلمية المشكلة للمنظومة الاصطلاحية؛ قال سليمان ياقوت: «فالاصطلاح أو المصطلح كلمة تم نقلها من المعنى اللغوي الذي نجده في بطون المعجمات إلى معنى آخر جديد ...»[26]. ويقول محمود فهمي حجازي: «... تخصصت دلالة اصطلاح لتعني الكلمات المتفق على استخدامها بين أصحاب التخصص الواحد للتعبير عن المفاهيم العلمية لذلك التخصص. وبهذا المعنى استخدمت _ أيضا _ كلمة مصطلح وأصبح الفعل اصطلح يحمل _ أيضا _ هذه الدلالة الجديدة المحددة»[27].
- الاتجاه الثالث: وقد فرق بين اللفظين باعتبارهما شيئين مختلفين، فهذا عبد الصبور شاهين يقول: «فنحن نتذوق في استعمالنا لكلمة (اصطلاح) معناها المصدري، الذي يعني الاتفاق والمواضعة والتعارف ونقصد في

استعمالنا لكلمة (مصطلح) معناها الاسمي الذي يترجم كلمة (term) الانجليزية، ولذلك لا نجد بأسا في أن نقول: (إن اصطلاحنا على مصطلح ما ضرورة في البحث)، وهو أولى وأفضل من أن نقول: (إن اصطلاحنا على اصطلاح) بهذا التكرار الرقيق، ويبدو أن هذه التفرقة في الاستعمال لم تكن واضحة قديما»[28]. أما يحيى جبر فيذهب إلى ضرورة استخدام لفظ (اصطلاح) دون لفظ (مصطلح) ويرى أن كلمة (مصطلح) لم ترد في معاجمنا القديمة و لم يستخدمها أسلافنا يقول: «إنه لغريب حقا أن نجد معظم الباحثين يستخدمون كلمة (مصطلح) بدلا من (اصطلاح) مع العلم أن هذه الكلمة لا تصلح لغة إلا إذا اصطلحنا عليها، وذلك أن أسلافنا لم يستخدموها و لم ترد في المعجم لهذه الدلالة ولا لغيرها وإنما استخدم العرب بدلا منها اصطلاح»[29].

ومما تقدم يمكن أن نقول إن اللغويين العرب المعاصرين قد أطبقوا على استعمال كلمة (مصطلح) فذاعت في مصنفاتهم، حيث أن (المصطلح) مصدر ميمي نقل إلى الاسمية بتخصيصه بهذا المدلول الجديد.

1-2 واقع المصطلح و مفهومه في المؤلفات اللسانية الأوروبية الحديثة

أما تعريف كلمة (مصطلح : terme) عند الأوروبيين فهو لم يخرج عن تعريف اللغويين المحدثين العرب؛ فهو لفظ أو تعبير ذو معنى محدد في بعض الاستعمالات أو معنى خاص بعلم أو فن. يقول صاحب "قاموس اللسانيات": «إن كل تخصص بل كل علم بحاجة إلى مصطلحات يشير بها إلى تصورات محددة: وهذه المصطلحات هي التي تكون مصطلحيته»[30]. "أما جوزيت ري" (Josette Rey-Debove) فتعرف المصطلح من خلال موقعه في إطار المصطلحات الأخرى داخل التخصص فتقول: «المصطلح اسم قابل للتعريف في نظام متجانس، يكون

تسمية حصرية (تسمية لشيء) ويكون منظما (أي في نسق متكامل) ويطابق دون غموض تصورا أو مفهوما»[31].

إن الطبيعة التحليلية لهذه التعريفات تحدد المصطلح من حيث، أنه تعبير خاص وضيق في دلالته المتخصصة، وهو يرد دائما في سياق النظام الخاص بمصطلحات ميدان معرفي محدد. وكما يبدو فان هذه التعريفات الهيكلية للمصطلح تطرح مسألتين أساسيتين هما:

- الدلالة على موقع المصطلح في حقل موضوعي خاص.
- إبراز خصائص المصطلح من خلال تعريفه بدقة وشمول حيث يخضع شكل المصطلح للقاعدة المعروفة في المصطلحية: لكل مصطلح مفهوم ولكل مفهوم مصطلح.

وأود هنا أن أركز بشكل محوري على أن الاصطلاحيين في تعريفهم للمصطلح قد ربطوا بينه وبين المفهوم أو التصور فعرفوه بأنه الرمز اللغوي المحدد لمفهوم واحد؛ ولقد عرف فيلبر (felber) المفهوم بقوله: «إنه عبارة عن بناء عقلي ... فهو بإيجاز الصورة الذهنية لشيء معين موجود في العالم الخارجي أو الداخلي... ولكي نبلغ هذا البناء العقلي ـ المفهوم ـ في اتصالاتنا، يتم تعيين رمز له ليدل عليه»[32].

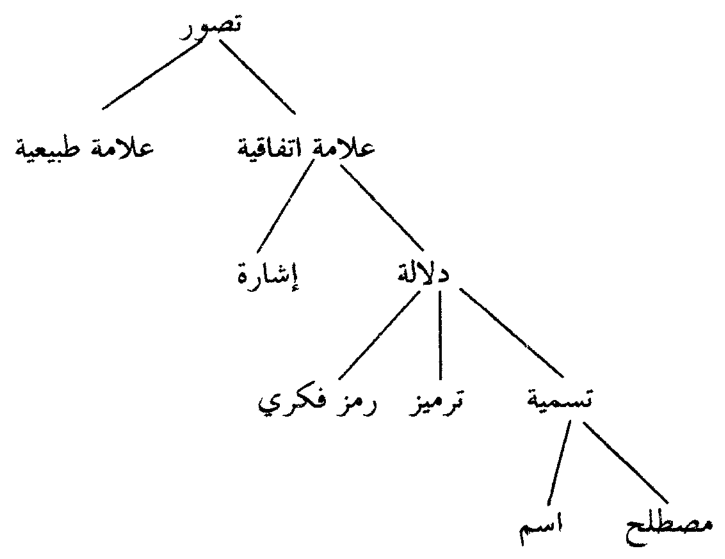
وينبغي هنا أن نتوقف عند أركان المصطلح و أبرزها:

- **المفهوم** : و هو الركن الأساسي من أركان المصطلح و هو نقطة البداية لأي عمل مصطلحي وعليه فالمصطلح في تواضعهم « وحدة دالة متركبة من تصور (notion) ورمز (symbole) والمتصور وحدة فكرية تتكون من مجموع السمات التي نضفيها على المسمى»[33].

  يقول "م.ت. كابري" (M .T. Cabré) : «المصطلحات باعتبارها علامات هي وحدات تشير إلى وجهين مزدوجين: وجه التعبير أي

التسمية ووجه المحتوى أي المفهوم أو التصور الذي تحيل إليه هذه التسمية»[34]. أما المقصود بالتصور أو المفهوم فهو في حقيقته «تركيب ذهني مشتق من الموضوعات ولكي نبلغ هذا التركيب الذهني نسند رمزا إلى التصور الذي يمثله. هذا الرمز عادة هو المصطلح في التواصل في الحقول المعرفية»[35]. ففكرة التصور، بهذا المعنى، تقوم بدور حاسم في العمل المصطلحي وهو يشكل جزءا هاما في بنية المصطلح حيث عرف المصطلح في توصية ايزو (ISO/R1087) باعتباره رمزا اتفاقيا لتصور ما[36]. من هنا يرتبط التصور بوظيفة المصطلح وموقعه في النظام المصطلحي، فيرى "دوبكير" (L. Depecker) أن المصطلح هو، قبل كل شيء، عبارة عن وحدة معجمية أو علامة لسانية يعرف مدلوله داخل ميدان ثقافي أو تقني خاص وهو ما يعارض المدلول اللساني الذي يعرف على مستوى اللغة[37]. ذلك أن الفرق بين المدلول و المفهوم يشير إلى الفرق بين دلالة المعنى (connotation) والمعنى الحقيقي (dénotation) بين اللغة والمعرفة بين المعجمية والمصطلحية.

ويمكن أن نستفيد من طريقة "فوستر" (Eugen Wuster) في تقسيمه للمفهوم أو التصور على النحو الذي قدمه "محمد حلمي هليل" في ترجمته لـــ"مقدمة في المصطلحية"[38]:



وكما هو ملاحظ فالتسمية يمكن أن تكون كلمة حين تشير إلى مفهوم عام كما يمكن أن تكون مصطلحا حين تشير إلى مفهوم خاص ذلك أن المصطلح ـ كما يقول "حمزة قبلان المزيني" ـ «لا يتميز عن كلمات اللغة الأخرى فهو كلمة يقصد بها أن تكون اسما لشيء ليس له اسم من قبل»[39] وهو ما سنأتي على توضيحه لاحقا.

- **الرمز اللغوي** : ويقصد به اللفظ الذي يتم اختياره لحمل دلالة المفهوم؛ فالمصطلح رمز لغوي محدد لمفهوم معين، أي أن معناه هو المفهوم الذي يدل عليه هذا المصطلح؛ وهنا لابد من الإشارة إلى أنه عند اختيار الرمز اللغوي (أي المصطلح) للإشارة إلى مفهوم محدد لابد أن يتحقق في هذا الرمز أمران[40] :
    1. أن تتمتع دلالة المصطلح بالدقة.
    2. أن يؤدي المصطلح المفهوم العلمي المقصود.
- **التعريف**: و هو أن يوضع لكل مصطلح وصفا كلاميا له يشتمل على الخصائص التي يتصف بها ا المفهوم ؛ و قد كثر في العصر الحديث

استخدام لفظة "التعريف" (définition) مقابل لفظة الحد التي استخدمها علماؤنا العرب قديما مع أنهما اسمان لمسمى واحد يقول السكاكي: «الحد عبارة عن تعريف الشيء بأجزائه، أو بلوازمه، أو بما يتركب منهما، تعريفا جامعا مانعا»[41].

أما التعريف عند هيلموت فيلبر فهو صيغة لفظية تصف مفهوما ما، بوساطة مفاهيم أخرى ذات علاقة مميزة عن غيره من المفاهيم التي تقع في مجاله وتحدد موقعه من المنظومة المفاهيمية[42].

من هنا يتضح أنه لابد عند التعامل مع المصطلحات من التفريق بين التعريف المصطلحي والتعريف اللغوي العام، حيث يحدد المصطلح انطلاقا من المفهوم وليس من المعنى العام، أي البدء بتعيين المفهوم لتسمية مصطلح ما.

آليات توليد المصطلح في اللغة العربية

إن الطريقة التي تتوالد بها المصطلحات لا تختلف كثيرا عن الطرائق المعروفة في اللغة العامة و التي تتوسلها في توالدها الذاتي ؛ فإذا حاولنا أن نتفحص الخطوط العريضة التي عولجت فيها قضايا إنتاج المصطلح في إطار البحث اللغوي، فإننا نلاحظ أن صياغته لا تختلف عن توليد الكلمات. يقول "عبد السلام المسدي" : «من أهم الآليات التي تفرزها اللغة لسد حاجات مستعمليها عندما يواجهون المفاهيم المستحدثة آلية التوليد التي يصنفها علماء اللسان إلى توليد لفظي و توليد معنوي. وفي كلتا الحالتين تنبثق دلالة تشق طريقها بين الحقول المترسخة في مصفوفة الخانات المخزونة لدى أهل تلك اللغة حتى تجد مستقرها بين زوايا المنظومة القاموسية»[43].

هذا و يحسن بنا ابتداء أن نشير بإيجاز إلى أن التوليد هو تولد ألفاظ اللغة بعضها عن بعض وهو ـ على حد قول محمد غاليم ـ «يتعلق بإعطاء قيمة دلالية

جديدة لبعض الوحدات المعجمية تسمح لها بالظهور في سياقات جديدة لم تتحقق فيها من قبل»[44].

أما مفهوم "المولد" عند القدماء من اللغويين، فقد اعتبروا كل لفظ جاء عن طريق اشتقاق أو تعريب أوتغيير في الدلالة واستعمله المولدون بعد عصر الاحتجاج من المولدات يقول "السيوطي": «المولد هو ما أحدثه المولدون الذين لا يحتج بألفاظهم»[45]؛ حيث تشير هذه التعريفات القديمة منها والحديثة إلى أن التوليد لا يقوم على الارتجال والخلق من العدم بل تتأسس الدلالة الاصطلاحية الخاصة على وسائل توليدية أساسية تتفرع لتكون مجرد وسائل لوضع المصطلحات العلمية والحضارية؛ ولقد قدم المحدثون الاشتقاق والمجاز والنحت والتعريب باعتبارها بدائل في وضع المصطلح؛ إذ أن اللفظ المولد هو كل لفظ عربي أعطي مدلولا جديدا عن طريق الاشتقاق أو المجاز أو نقل الدلالة.

أما الاشتقاق والمقصود به توليد وحدة غير موجودة انطلاقا من وحدة موجودة، حيث جمع السيوطي في موسوعته اللغوية "المزهر في علوم اللغة" آراء طائفة من اللغويين العرب القدامى حول الاشتقاق وأورد تعريفات كثيرة منها أن «الاشتقاق أخذ صيغة من أخرى مع اتفاقهما معنى ومادة أصلية وهيئة تركيب، ليدل بالثانية على معنى الأصل بزيادة مفيدة»[46].

ومن المحدثين من فهم آلية الاشتقاق "صبحي الصالح " الذي عرفه قائلا: «هو توليد لبعض الألفاظ من بعض، والرجوع بها إلى أصل واحد يحدد مادتها ويوحي بمعناها المشترك الأصيل مثلما يوحي بمعناها الخاص الجديد»[47].

يتضح مما تقدم أن الاشتقاق هو تولد اصطلاحي ضمن الحقل الدلالي الواحد وهو وسيلة من وسائل التوسيع الدلالي يسمح بتوليد ألفاظ جديدة تعود إلى أصول ثلاثية الصوامت. ولعل شيئا من هذا عبر عنه "عبد السلام المسدي" حين عرف الاشتقاق قائلا: «هو هذا التقولب الصرفي المظهري في نطاق المادة الواحدة»[48].

وهو «في منطلقه تولد اصطلاحي ضمن الحقل الدلالي الواحد ثم يصبح مقطعا عموديا يخرق طبقات المادة المعجمية فيشق مدلولاتها ويؤلف منها أسرا مفهومية قد لا تعرف حدا في نمائها»[49].

وهكذا تتكل اللغة العربية في تكاثرها الجنيني وتلقيح المفاهيم على الحركة الانفجارية القائمة على آلية الاشتقاق، ومعنى ذلك أن الاشتقاق يعتبر محركها التكاثري، حيث تتوافر القدرة التوليدية فيها عبر الطاقة الاشتقاقية عند كل اقتضاء اصطلاحي. ويقسم الصرفيون الاشتقاق إلى اشتقاق صغير تكون فيه جميع صيغه المشتقة متفقة في ترتيب الحروف الأصلية، وإلى اشتقاق كبير (ويسمى قلبا) يكون فيه بين الكلمة الأصلية والكلمة المشتقة تناسب في اللفظ والمعنى دون ترتيب في الحروف الأصلية، وإلى اشتقاق أكبر (ويسمى الإبدال) وهو ظاهرة صوتية تعاملية تتمثل في انتزاع لفظ من لفظ مع اتفاقهما في المعنى والمخرج؛ وما يمكن أن نخلص إليه من هذا الطرح هو أن الاشتقاق الصغير هو النمط التوليدي وهو الأكثر إنتاجية وفاعلية في النمو المصطلحي.

أما المجاز وهو من أخصب الآليات التوليدية رجوعا إلى فعاليته في التوسيع الدلالي وهو يقوم على تحوير معنى كلمة مأخوذة من متن اللغة العربية وإكسابها دلالة جديدة غير دلالتها الأصلية دون مساس ببنيتها الشكلية الدالة. يعرفه "السكاكي" فيقول: «هو الكلمة المستعملة في غير ما هي موضوعة له بالتحقيق استعمالا في الغير بالنسبة إلى نوع حقيقتها»[50]. فالمجاز إذن هو استعمال اللفظ في غير ما وضع له ونقله من معناه الأصلي إلى معنى اصطلاحي فيغدو بذلك جزءا من المنظومة الاصطلاحية. من هذا المنظور يرى "عبد السلام المسدي" أن موضوع المجاز قد ولج إلى صميم قضية وضع المصطلحات العلمية من حيث أن «مكمن المجاز استعداد اللغة لإنجاز تحولات دلالية بين أجزائها: يتحرك الدال فيتزاح عن مدلوله ليلابس مدلولا قائما أو مستحدثا، وهكذا يصبح المجاز جسر العبور تمتطيه

الدوال بين الحقول المفهومية»[51] ؛ إذ يتم التحول الدلالي ـ حسب رأيه ـ وفق الأنماط الآتية[52] :

- يتعامل المجاز مع التواتر فينتج النقل.
- يقترن النقل مع اللفظ الفني فيوضع المصطلح، عندئذ يكون المجاز سبيل الرصيد اللغوي العام إلى الرصيد الخاص المعرفي الذي هو رصيد المصطلحات العلمية.

أما التعريب وهو «نقل الكلمة من اللغة الأعجمية إلى اللغة العربية»[53] ؛ ومما يلفت الانتباه أن علماء العرب القدامى أطلقوا مصطلح " المعرب " وهم يعنون به ذلك النمط التأليفي الذي دخل متننا المعجمي وتداوله الناطقون العرب بعد تعديل المخالف منه للعرف اللغوي العربي[54] ، حيث تمنى الكلمة المعربة بتغييرات صوتية حتى تنسجم و النسيج الصوتي العربي. والمقصود بالتعريب، عند اللغويين العرب القدماء، هو « ما استعملته العرب من الألفاظ الموضوعة لمعان في غير لغتها»[55]. على هذا الأساس فالتعريب هو ظاهرة اصطلاحية وهو اللفظ الأجنبي المنقول إلى العربية بلفظه ومعناه دون شكله المكتوب أي بما يتوافق والنسق الصرفي والصوتي للغة العربية، إذ ينبغي أن يتواءم اللفظ المعرب ونسق الصوغ الأدائي للغة؛ و لعل شيئا من هذا عبر عنه "عبد السلام المسدي" حين قال : «فأما التعريب فهو مصطلح نوعي يقترن بمعالجة اللسان العربي للألفاظ التي يستقبلها من الألسنة الأخرى مستوعبا إياها دالا ومدلولا»[56]، حيث دقق اللغويون في التسمية فأطلقوا عليه أحيانا مصطلح "الاقتراض" كما سماه "محمد الديداوي" في كتابه (الترجمة والتواصل) استعارة ويحشر وجه من الموضوع ضمن محور التداخل؛ إذ رأى اللسانيون أن تعريب المصطلحات هو وسيلة للتواصل بين اللغة المصدر (la langue source) واللغة الهدف (la langue cible)، وبالتالي فهو مظهر من مظاهر الاحتكاك بين اللغات مما قد يعرض هذه اللغات للوقوع في تداخل.

اعتمادا على ما سبق يرى "الفاسي الفهري" أن تعريب الثقافة العلمية يقتضي اللجوء إلى المصطلح الخارجي «وهو جهاز اصطلاحي يصاغ ويشيد إلى جانب المصطلح الداخلي بناء على مقولات فكرية داخلة، حتى نستطيع التعبير بألفاظ عربية عما يعبر عنه بألفاظ أجنبية»[57].

والذي نريد أن نشير إليه في هذا المجال أن الصناعة الاصطلاحية في العالم العربي متعددة اللغات والمعجم الاصطلاحي فيها موزع بين معجم داخلي، أساسه الثروة المفرداتية المجسدة في المصطلحات التراثية، ومعجم خارجي أساسه الثروة المفرداتية الخارجية وهو ينمو عن طريق التعريب والترجمة. حيث أن الترجمة هي عملية إبداعية تقوم على استبدال مصطلح متخصص من لغة مصدر إلى ما يقابله دلاليا في لغة الهدف قصد التمكين من التواصل المتخصص؛ وبالتالي فالترجمة ـ على حد تعبير عمار ساسي ـ هي نقل الغرض المعبر عنه بكلام (س) في لغة (أ) إلى كلام (ص) في لغة (ب)[58] وبعبارة أخرى فهي تحريك الغرض المعبر عنه من لغة إلى لغة أخرى وتغيير أحوال ما تنقله من كلام إلى كلام آخر أي نقل الكلام من لغة المصدر إلى لغة الهدف بحيث تنفث الأولى روحها في الثانية؛ فالمصطلح المولد بالترجمة يصدر إذن عن لغتين اثنتين، والمترجم ـ في هذا السياق ـ هو عامل ثنائي اللغة وهو يستبدل المصطلحات المبثوثة بلغة واحدة ويدخلها في المعجم الاصطلاحي بلغة أخرى حيث تعكس الترجمة منحيي التأثير و التأثر المتبادلين بين اللغات.

النتيجة التي نستخلصها مما تقدم أن هناك عدة وسائل توليدية توظف في الصياغة الاصطلاحية منها:

- التوليد الدلالي مع الإبقاء على نفس الدال ومن وسائله المجاز .
- التوليد الدلالي مع فرز دال جديد وهو توليد قد يخص المبنى فقط كالمعرب والترجمة، وقد يخص المعنى والمبنى معا في الوقت نفسه كالاشتقاق.

إن ما يمكن قوله في هذا المجال أن وسائل التوليد تتفرع لتكون مجرد وسائل لوضع المصطلحات العلمية والحضارية غير أن توليد المصطلح ووضعه يرتبط بنجاحه في "امتحان القبول" المتوقف على انتشاره في استعمالات المتكلمين لتصبح معالجة التوليد رصدا للإمكانات الإبداعية لدى المتكلم. وعلى هذا فإن جدلية المصطلح انبنت على خصوصية الاستخدام اللغوي؛ وهذا ـ لاشك ـ دليل على التفاعل المستمر بين "اللسان" (la langue) وبين الكلام (la parole)؛ ومعنى ذلك أن ما يقرر حياة المصطلح هو الاستعمال وليس الوضع لأن المصطلح الذي يلقى القبول والاستعمال هو الذي يحظى بالبقاء والاستمرار؛ ويجري هذا الأمر طبقا لقانون الاستعمال والإهمال ومن المفيد هنا أن نذكر الشعار المشهور الذي رفعه "وتكنشتاين" (Wittgenstein) «لا تبحث عن الكلمة بل ابحث عن استعمالها»[59].

نستطيع القول في خاتمة هذا المبحث أن تعريب الثقافة العلمية يرتبط بتعريب المثقف من أهل الاختصاص. ورواج المصطلح إنما هو عالق بالقدرة التعبيرية لمتكلمي اللغة ومستعمليها، باعتبار أن اللغات هي مراكب للحضارات. من هذا المنطلق من واجبنا أن نهتم بالدرجة الأولى بالتوصل إلى بلورة جهاز مصطلحي يمكّن العربية من الوقوف على التحولات السريعة التي طالت ميادين الفكر والمعرفة، لاسيما في عصرنا هذا الذي كثرت فيه المفاهيم والمسميات المستحدثة نتيجة تطور العلوم، الذي أثّر بالضرورة في التطور اللغوي الاصطلاحي كما وكيفا.

الهوامش:

1- الجوهري : الصحاح في اللغة 29/2 متاح على الشبكة:
http://saaid.net/book/

2- لسان العرب باب الصاد مادة صلح ص 66 و 67 متاح على الشبكة:
http://www.almeshkat.net/books.open.php

3- محمود فهمي حجازي: الأسس اللغوية لعلم المصطلح، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع (القاهرة)، ص 7 و 8 .

4- أيمن الشوا: من قضايا المصطلح عند الأمير مصطفى الشهابي، مجلة التراث العربي (دمشق)، العدد 99_100، 2005. متاح على الشبكة:
http : //www.Awu-dam.org/thurath 99-100

5 – الجرجاني: كتاب التعريفات،مكتبة لبنان/بيروت/:1978.

6 – الزبيدي : تاج العروس من جواهر القاموس، مادة (ص.ل.ح)الجزء 6 ،ص 1670 متاح على الشبكة http://www.Almeshkat.net/books/open.

7- مصطفى الشهابي: المصطلحات العلمية في اللغة العربية في القديم والحديث، مطبوعات المجمع العلمي العربي/دمشق/، دط ،1988، ص 6.

8- المصطلح النقدي وآليات صياغته، علامات، المجلد (02)، الجزء (08)، 1993، ص 56.

9- فاضل ثامر: اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، المركز الثقافي العربي (بيروت)، ط1، 1994، ص 170.

10- محمد حلمي هليل: المصطلح الصوتي بين التعريب والترجمة (دراسة تمهيدية نحو وضع معجم صوتي ثنائي اللغة)، مجلة اللسان العربي/الرباط/، العدد21، 1983، ص 122.

11- عبد الله بوخلخال: مصطلح السيميائية في البحث اللساني العربي الحديث: النشأة والمفهوم والتعريب، ضمن أعمال السيميائية والنص الأدبي، أعمال ملتقى معهد اللغة العربية وآداها/جامعة عنابة باجي مختار/، مايو 1995، ص74.

12- جرمانوس فرحات: بحث المطالب في علم العربية، مكتبة لبنان ناشرون/بيروت/، ط2، 1995، ص7 .

13- المصطلح الصوتي بين التعريب والترجمة، مجلة اللسان الغربي/الرباط/، العدد21، 1983، ص 112.

14- محمد المدلاوي: المصطلح الصوتي عند ابن جني ما بين الانطباعية والصرامة الصورية، منشورات كلية الآداب/وجدة/، ط1، 1998، ص 143.

15- توبي لحسن: التعريف المصطلحاتي في بعض المعاجم:

http://www.arabization.org/ma/ down loads/majalla/48/

16- عبد السلام المسدي وآخرون: تأسيس القضية الاصطلاحية، المؤسسة الوطنية للترجمة والتحقيق والدراسات، بيت الحكمة/تونس/، 1989، ص 75.

17- المرجع نفسه، ص 76 .

18- الأسس اللغوية لعلم المصطلح، ص 11 و 12 .

19- الجاحظ: البيان والتبيين، تح عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي/القاهرة/، دت، ج1، ص 139.

20- الخوارزمي: مفاتيح العلوم، تح فلوتن، 1985، ص 2و3

21- ابن فارس: الصاحبي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها، تح السيد أحمد صقر، مطبعة عيسى البابي الحلبي/القاهرة/، ص 7.

22- التهانوي: كشاف اصطلاحات الفنون، تح لطفي عبد البديع، المؤسسة المصرية، 1963، ص 1– 3.

23- انظر إبراهيم كايد محمود: المصطلح ومشكلات تحقيقه، مجلة التراث العربي، (مجلة فصلية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب)/دمشق/، العدد 97، آذار 2005 متاح على الشبكة: http ://www.Awu.dam.org/ thurath 97.

24- أحمد فارس الشدياق: الجاسوس على القاموس، مطبعة الجوائب/القسطنطينية، 1299 هـ، ص 437.

25- إبراهيم مصطفى وآخرون: المعجم الوسيط، مادة (ص ل ح)، الجزء 2، 442 متاح على الشبكة: http://saaid.net/book/

26- محمد سليمان ياقوت : مصادر التراث النحوي، دار المعرفة الجامعية /طنطا – مصر/، 2003، ص 14.

27- الأسس اللغوية لعلم المصطلح، ص 8.

28- عبد الصبور شاهين : اللغة العربية لغة العلوم و التقنية، دار الإصلاح/الدمام/، ط1، 1983، ص 119.

29- يحي جبر عبد الرؤوف : المصطلح مصادره و مشاكله و طرق توليده، مجلة اللسان العربي/الرباط /، العدد 36، 1992، ص143.

30- Jean Dubois et autres : Dictionnaire de linguistique, Larousse, 1991, p 486.

النص باللغة الفرنسية:

Toute discipline et à plus forte raison toute science, a besoin d'un ensemble de termes, défini rigoureusement, par lesquels elle désigne les notions qui lui sont utiles : cet ensemble de termes constitue sa terminologie.

31- Josette Rey – Debove:Lexique sémiotique, puf , Paris, 1979, p 50.

النص باللغة الفرنسية:

Terme : nom définissable d'un système cohérent, énumératif (nomenclature) ou structuré, et correspondant sans ambiguïté à une notion ou concept.

32- Helmut Felber:Standardization of terminology, Vienna, 1985, p17.

نقلا عن: علي توفيق الحمد: في المصطلح العربي (قراءة في شروطه وتوحيده) متاح على شبكة الانترنيت: http://www.Almughtarib. com/

33- توفيق الزيدي : تأسيس الاصطلاحية النقدية العربية، علامات (كتاب يصدر عن النادي الأدبي الثقافي بجدة)/المملكة العربية السعودية/، المجلد 02، الجزء 08، 1993، ص 183.

34- Gérard Petit : Sémiotique du terme et traduction, traduire la langue traduire la culture, Institut Français de coopération, Maison neuve et Larousse , Paris, 2003 , p 253 .

35- محمد حلمي هليل: أسس المصطلحية، علامات/المملكة العربية السعودية/، المجلد 02، الجزء 08، 1993، ص 291.

36- هريبرت بيشت وجنيفر دراسكاو : مقدمة في المصطلحية، تر محمد حلمي هليل، كلية الآداب قسم اللغة الانجليزية/الكويت /، دط، 2000، ص 139 .

37- Gérard Petit : Sémiotique du terme et traduction, p 230.

38- المرجع نفسه، ص 137 .

39- حمزة قبلان المزيني : المشكل غير المشكل: قضية المصطلح العلمي، علامات/المملكة العربية السعودية/، المجلد 02، الجزء 08، 1993، ص 12.

40- محمد طاهر الحيادرة : مصطلحاتنا اللغوية بين التعريب والتغريب متاح على الشبكة: http : //www.Majma.Org.Jo/

41- أبو يعقوب السكاكي : مفتاح العلوم، تح: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية/بيروت/، ط1، 1983، ص 436.

42- جواد سما عنة: المعجم العلمي المختص (المنهج و المصطلح)، مجلة مجمع دمشق، 2000، ص 979.

43- المصطلح النقدي ص 113.

44- محمد غاليم : التوليد الدلالي في البلاغة والمعجم، دار توبقال للنشر/الدار البيضاء ـ المغرب/، ط1، 1987، ص 35.

45- عبد الرحمن جلال الدين السيوطي : المزهر في علوم اللغة وأنواعها، دار إحياء الكتاب العربية، عيسى البابي الحلبي وشركاه/القاهرة/، ج 1، ص 304.

46- المزهر 346/1.

47- صبحي الصالح: دراسات في فقه اللغة، دار العلم للملايين/بيروت/، ط 9، ص 174.

48- قاموس اللسانيات مع مقدمة في علم المصطلح، ص 32.

49- المرجع نفسه، ص 32.

50- مفتاح العلوم، ص 152 و 153.

51- قاموس اللسانيات مع مقدمة في علم المصطلح، ص 44.

52- المرجع نفسه، ص 44 و45.

53- محمد كراكبي : استثمار اللسانيات في دراسة إشكالية الترجمة، المترجم 2001/2، ص 189.

54- مشتاق عباس معن : المعجم المفصل في مصطلحات فقه اللغة، دار الكتب العلمية/بيروت/،ط1، 2002، ص119 .

55- المزهر، 268/1.

56- عبد السلام المسدي: النواميس اللغوية والظاهرة الاصطلاحية، مجلة الفكر العربي المعاصر/بيروت/، العدد 30ـ31، 1984، ص 17. و ينظر أيضا قاموس اللسانيات، ص 28.

57- اللسانيات و اللغة العربية ص 398.

58- عمار ساسي : المصطلح في اللسان العربي بين آليات صناعته وأدوات ترجمته، المترجم، 2001/2، ص74.

59- جون ليتر : مقدمة في علم اللغة النظري، تر مجيد عبد الحليم الماشطة وآخرين، كلية الآداب/جامعة البصرة/، د. ط، 1980، ص 23.

المتعلمون من غير العربية
وقواعد النحو
– رؤية لسانية –

د. عاطف فضل

قسم اللغة العربية/ كلية الآداب
جامعة الإسراء الخاصة
عمان/ الأردن

اللغة هي أداة الاتصال ووسيلة التـــفاهم بين الأفراد والجماعات، وهي أداة المعرفة، والوسيلة الرئيسة للتواصل الفكري، والثـــقافي، يعتمد عليها الإنسان اعتماداً كبيراً للتعبير عن أفكاره، ومشاعره، وأغراضه.

واللغة أيضاً وسيلة الحركة الفكرية والترابط الوجداني بين أبناء الأمة، ولها دورٌ كبير في تـــشكيل وعي الأمة الثـــقافي، وبناء نسيجها الاجتماعي، وهذا ما نجده في اللغة العربية التي أظهرت قدرتها عندما اســـتوعبت جميـــع الحـــضارات والمفاهيم، وصهرتها في بوتـــقة الحضارة العربية الإسلامية، وأخرجت منها مزيجـــاً جديداً للحضارة الإنسانية. هذا المزيج الجديد تـــضافرت في صنعه أمة العرب ومن دخل في دينهم من الأمم الأخرى، وكلٌّ منا يعرف أن واضع كتاب "قرآن النحو" سيبويه ليس عربياً.

وفي العصر الحديث أصبح العالم قرية صغيرة، فلا بدّ من فتح قنوات الحوار الخارجي لإزالة الحواجز، وزيادة مساحة القواسم المشتـــركة، وتوسيع دائرة الوعي والتـــفاهم مع الآخر، واللغة هي وسيلة الحركة الإنسانية كلّها في المجال العلمـــي، والسياسي، والثـــقافي، والإعلامي، والاجتماعي، والتربوي . . . إلخ، فاللغة وعاء ذلك كلّه ووسيلته. وقد استطاعت العربية أن تستوعب هذه الحركة الإنسانية بكل أبعادها.

والهدف الرئيس لتعليم العربية هو إكساب المتعلم القدرة على الاتـــصال اللغوي الواضح والسليم. وكل محاولة لتعليم العربية لغير الناطقين بها يجب أن تؤدي إلى تحقيق تلك الحركة بين بني البشر، حركة التواصل معهم دون حواجز.

وتعليم العربية للناطقين بغيرها موضوع كبير وكبير جداً، فقد قامت مـــن أجله مؤسسات، وأُلفت له مناهج كل منهج يتـــناول جانباً من جوانـــب اللغـــة الصوتية، والتركيبية، والصرفية، والإملائية . . . إلخ.

ونحن لا نستطيع أن نتناول فروع اللغة جميعها، فكل جانب من الجوانب بحاجة إلى دراسة مستقلة. والجانب الذي يتناوله البحث هو "**المتعلمون من غير العربية وقواعد النحو – رؤية لسانية –** ".

وحتى تُحقق تلك الأغراض، التي تحدثنا عنها في البداية، فلا بدّ من تعلم النحو – قواعد اللغة –، والنحو كما يقول ابن جني "هو انتحاء سمت كلام العرب في تصرفه من إعراب وغيره كالتثنية، والجمع، والتصغير، والتكسير، والإضافة، والنسب، والتركيب وغير ذلك، ليلحق من ليس من أهل العربية بأهلها في الفصاحة فينطق بها وإن لم يكن منهم"(1).

ويعدّ النحو بالقياس إلى فروع علم اللغة الأخرى أهمها، وأكثرها اعتماداً على العقل والتفكير، إذا ما نحن قسناه بها وجدناه بالفعل يرتكز على قواعد وأسس ينطلق منها الطالب والمعلم إلى بقية فنون الكلام وفروعه، ودون ذلك يبقى المتعلمون يتخبطون في متاهات جدلية دون الوصول إلى جزئياته، وهو بهذا يكون أهم الفروع التي يتلقاها المتعلمون في مختلف مراحل التعليم، إذ إنهم يتمكنون من القراءة السليمة، والكتابة الصحيحة، كما أنهم بأدواته يستطيعون تقويم لسانهم وقلمهم، وتكون لهم بقواعده رياضة لغوية وذهنية.

فعلم النحو هو علم العربية في بناء كلماتها، وصياغة تراكيبها، وضبط أجزائها، والقدرة على اتباع قوانين هذا العلم مهارة لا بدّ من اكتسابها لمن يريد تعلم العربية.

وليس من شك في أنّ المتعلمين في شتّى المراحل التعليمية من أبناء العربية يعانون من ضعف ظاهر في فهم القواعد وتوظيفها، فكيف بالطلبة الناطقين بغيرها؟؟!

ويجب أن نفرق بين شيئين، الحديث عن النحو كعلمٍ تراثي ما زال يدرّس في كثير من الجامعات على أنه غاية أو هدف في حدّ ذاته، والحديث عنه كوسيلة للتطبيق على ألسنة المتعلمين وكتاباهم.

وأقول: إنّ هناك اتجاهات كثيرة تختلف فيما بينها وتتباعد من حيث اهتمامها وتركيزها على تدريس النحو، وطريقة تقديمه للمتعلمين.

فهناك اتجاه تقليدي يقوم على إعطاء القاعدة النحوية، ثم عرض الأمثلة التطبيقية بما فيها من شاذ، ونادر وغريب وغيره.

وطريقة ثانية أو اتجاه ثانٍ يُعنى بتقديم النحو بطريقة وظيفية، أي من حيث الوظيفة التي تؤديها القاعدة النحوية في جملة من الجمل.

واتجاه ثالث – أصحاب مدرسة علم اللغة التطبيقي – يسعى إلى تدريس النحو من خلال النص، ثم التدريبات المتنوعة على القاعدة النحوية.

ولكن ما الذي يساعدنا اليوم في تقديم النحو العربي للناطقين بغيرها ؟ وما الذي يجب أن نقدّمه من القضايا النحوية للناطقين بغيرها ؟ وماذا يجب أن نحذف منه إن كان ثمّة حذف ؟ وبماذا نبدأ ؟ وكيف نبدأ ؟

وقبل هذا وذاك أبدأ بالأسئلة من حيث انتهيت وأقول: هل يدرّس النحو للطلبة الناطقين بغيرها جميعهم أم نعمد إلى أسلوب الانتقاء حسب التخصص ؟؟! أعتقد جازماً أننا يجب أن نفرز الطلبة الناطقين بغيرها إلى تخصصات، فمن أراد أن يدرس الهندسة أو الطب، أو السياسة، أو القانون أو غيرها من المواد فأعتقد أننا يجب أن لا ندرّسه النحو، لأنه ليس بحاجة إليه، بل يدرّس مراحل أولى لإجادة الكلام أو النطق أو التواصل مع أبناء العربية، ومن أراد أن يتابع دراسته في الإنسانيات كاللغة أو الشريعة أو التاريخ أو غيرها من فروع الإنسانيات التي لها مساس مباشر باللغة، فهذا يجب أن نقدّم له النحو أو قواعد العربية، لأنها ستكون معيناً له في دراسته.

أما بقية الأسئلة المطروحة فأسئلة كثيرة تـــثور في ذهن الإنسان، ولكـــل مجتهد نصيب، وكل طريقة تحمل الخطأ والصواب، ونحن هنا اليوم لنصل إلى طريقة مُثلى في هذا الموضوع.

إنّ علم اللغة المقارن يرى أن تعلم قوانين نحو لغة ما يعدّ جزءاً أساسياً في تعلم هذه اللغة، فعلم النحو هو علم العربية في بناء كلماتها، وصياغة تراكيبها . . . كما أسلفنا.

وبداية أقول: إنّ العملية التعليمية تـــقوم على:

الطالب، ودور الطالب هو دور المتلقي والمستـــقبل، وهذا المستـــقبل أو المتلقي تـــقوم على رعايته أمور تـــتـــمـــثـــل في: الكتاب والمنهج، والمـــدرس، والوسائل.

المدرّس، أما المدرّس فهو كالربّان في سفينته يستطيع أن يوجهها كيفمـــا يريد، إنْ أراد أنْ يصل بها إلى شاطئ الأمان وصل، وإنْ أراد أنْ يـــسلمها لقـــاع البحر أسلمها وغرقت. ومن هنا يجب أن يكون المدرّس عنده الاستعداد الكامـــل لصناعة الطالب، وهذا الاستعداد يجب أن يحمل بُعدين هما: الكفاية الذهنية بقواعد اللغة، وطريقة تـــقديمها.

وإذا نظرنا إلى مدرسي العربية لغير الناطقين بها فإننا نجدهم ممن يحملـــون الدرجة الثانية في اللغة العربية، وفي الغالب يكونون غير مـــؤهلين، و لم يخـــضعوا للتدريب والدورات الإرشادية، فعملهم يقوم على التجربة التي تحمل الخطـــأ مـــع وجود بعض المراكز التي بدأت بتدريب معلمي العربية لغير الناطقين بها، منتـــشرة هنا وهناك.

ونحن في هذا المقام ندعو المراكز التعليمية في الأردن والتي تـــقوم علـــى تعليم العربية لغير الناطقين بها بأن يخضع المعلم المختار للتـــدريس إلى عـــددٍ مـــن الدورات أو الندوات – قَصُرت أم طالت – لإبراز معلم قادر يُعدّ الركيزة الأولى

والرئيسة للوصول إلى هدفٍ منشود بأيسر طريق. وإن برامج هذه الندوات يمكن أن يُتفق على آليتها من قبل المراكز الأكاديمية. وهذا المعلم يجب أن يتم اختياره من أصحاب الكفاءة في المهارات اللغوية المختلفة، وأن يكون ذا شخصية مميزة في فكره وأسلوبه ومظهره وأخلاقه.

وأما الكتاب فهو وعاء المنهج وضابطه ومرجعه، وهو من العوامل التي تقرّب وتحبب الطالب في المادة أو تنفّره منها، ويجب أن يكون شكلاً ومضموناً تتحقق فيه مواصفات عدة تحقق الفائدة المرجوّة منه، ونجاح إخراج الكتاب الجيد يتوقف على مقدرة المدرس على استعماله والحصول على أفضل النتائج.

وينبغي الأخذ بعين الاعتبار أن كتاب العربية للناطقين بغيرها يختلف كلياً عن كتاب العربية لأبناء العرب، وهذا الاختلاف يكون من حيث الطريقة والأسلوب والهدف، وهذا بالتأكيد يعود إلى الفرق بين المتلقين.

وفي المراكز الأكاديمية كثيرٌ من المحاولات التي وُضعت، وصُنّفت على أها كتب لتعليم العربية لغير الناطقين بها في الأردن والعالم العربي[2].

وأما المنهج – وهو في الحقيقة عامل كبير من العوامل التي تؤثر في هضم الطلبة أو المتعلمين للمادة، وسلامة استقبالهم وتلقيهم لها – فكلما كان واضحاً في أهدافه ومراميه وكان متدرّجاً في موضوعاته مناسباً لمستوى الطلبة العقلي والذهني كان أسرع إلى الوصول. وكلما كان غامضاً في أغراضه مضطرباً في موضوعاته غير متدرج لا يُسلِم بعضه إلى بعض في تواؤم يتناسب وقدرات الطلبة ومستوياهم تفلّت من أفهامهم وابتعد.

والذي يجب أن يكون هو الاكتفاء بالقدر الضروري الذي يحتاجه المتعلم في المحاضرة الواحدة، دون الدخول في متاهات أو افتراضات رياضية عقلية؛ أي يُعطى الطالب القدر الوظيفي من قواعد اللغة.

وهو منهج يجب أن يقوم على عنصر التشويق والجذب في الاختيارات النحوية القائمة على الأمثلة والنصوص الشائقة.

والذي يبدو لي أننا يجب أن نحدد المراحل أو المستويات للمتعلمين من الطلبة غير الناطقين بالعربية، وتكون كما يلي:

المستوى الأول؛ ويتضمن أربع مراحل هي:

المرحلة الأولى: موضوع الأصوات، ويقسّم هذا الموضوع على عدد من الوحدات، يتناول في كل وحدة دراسة عدد من الأصوات الصامتة. ويجب أن يكون اختيار الأصوات المراد تدريسها وفق منهجية واضحة، فمثلاً لا نجمع بين صوت مجهور ونظير له مهموس، فلا نجمع بين (د) و (ت) وبين (ذ) و (ث). ثم تقدم تمرينات صوتية كثيرة، ليعتاد الطالب التمييز بين هذه الأصوات.

المرحلة الثانية: يتم فيها دراسة الحركات الطويلة (ا، و، ي)، مع تدريبات كثيرة، ليميز الطالب بين هذه الحركات. ثم دراسة السكون، تليها دراسة الحركات القصيرة (َ ، ُ ، ِ)، مع تدريبات مكثفة للتمييز بين الحركات الطويلة والقصيرة.

المرحلة الثالثة: يتم فيها دراسة التاء المربوطة (ة، ـة) والهاء المتطرفة (ه، ـه)، والتنوين (ً ، ٍ ، ٌ) والشدّة (ّ)، و (أل) والهمزة في مواقعها المختلفة.

المرحلة الرابعة: تقوم هذه المرحلة على تقديم الجمل البسيطة، أو الأساسية(3)، ثم الجمل الإضافية، كأن نقول مثلاً: هذا مدرسٌ / هذا مدرس ناجح.

المستوى الثاني؛ ويتم فيه تدريس الطلبة الاسم المفرد من حيث التذكير والتأنيث، واسم الإشارة المذكر المفرد والمؤنث المفرد، وبعض الضمائر (المنفصلة) و (المتصلة) من حيث التذكير والتأنيث، والاسم الموصول، وأداتي الاستفهام (هل، أ)، والعطف بـ (و، ثم، ف) وبعض حروف الجر (بـ، في، من، إلى، عن،

على)، والنكرة والمعرفة، والنداء بـ (يا) ويأتي بعد كل موضوع عدد من التمرينات الأساسية لتوضيح ذلك.

المستوى الثالث؛ ويتم فيه تدريس الجملة الإسمية، وأنماط الخبر أو صوره، وإنّ وأخواتها، وبعض كان وأخواتها، وبعض كاد وأخواتها، والمفرد والمثنى والجمع، والأسماء الخمسة.

المستوى الرابع؛ ويتم فيه تدريس الجملة الفعلية، الفعل من حيث الزمن، والصحة والاعتلال، والمعلوم والمجهول، والتعدي واللزوم، وبعض النواصب، وبعض الجوازم، والأفعال المتعدية إلى مفعولين، والفاعل والمفعول به، والأفعال الخمسة.

المستوى الخامس والأخير؛ ويتم فيه تدريس الإضافة، والتفضيل، وبعض الظروف، والشرط، والاستفهام، والعدد، والاستثناء بـ (إلا)، والمدح والذم، والتعجب، والمنصوبات كل ذلك بإطاره الوظيفي.

باعتقادي هذه المستويات التي يمكن أن تُعطى لمتعلم العربية من غير الناطقين بها، والذي يدرس أو يودّ دراسة مادة إنسانية تعتمد على العربية.

أما ما يترك ولا يُدرّس فهو:

- الحروف المشبهة بـ (ليس).
- بعض كاد وأخواتها مثل (طفق، علق، انبرى، كرب . . . إلخ)
- اقتران خبر المبتدأ بـ (الفاء).
- الاشتغال.
- التنازع.
- الاختصاص.
- ضمير الشأن، ضمير الفصل.
- حالات تطابق المبتدأ والخبر إذا كان المبتدأ مشتقاً نحو:

أفاهم الطالبان الدرس/ ما مذمومٌ كلامك

أمسافران أخواك / أمسافر أخوك

- لا النافية للجنس
- الإعمال والإلغاء والتعليق
- بعض المسائل في المنصوبات مثل مصطلحات المفعول فيه مختص وغير مختص أو محدد وغير محدد، ومتصرف وغير متصرف.
- حالات الاسم الواقع بعد واو المعية مثل جواز النصب على المعية والعطف مع رجحان النصب على المعية. وجواز النصب على المعية مع رجحان العطف.

وكثير من حالات الحال كالنكرة والمعرفة، والحال الجامدة والمشتقة، ومسوغات صاحب الحال والثابتة والمتنقلة، وحذف عامل الحال، والحال الحقيقية والسببية.

- التمييز الملفوظ والملحوظ أو المنقول والمحول.
- وبعض حالات النائب عن المفعول المطلق، وحالات المصدر النائب عن فعله.
- وحالات المنادى الموصوف بابن، وتابع المنادى، ونداء ابن أمي وابن عمي ونداء لفظ أب وأم المضافين إلى ياء المتكلم، والمنادى المرخم، والإغراء والتحذير.
- والاستثناء بـ (ليس)، ويكون وتفريعاته ولا سيما.
- وأسماء الأفعال من حيث أصل الوضع (مرتجلة سماعية أو منقولة)، وأسماء الأفعال من حيث التنكير والتعريف.
- وشروط صياغة التعجب، والفصل بين أركان التعجب، والحذف في جملة التعجب.
- وأنماط فاعل نعم وبئس ونعمّا وتوجيهات حبذا ولا حبذا وصور جواب القسم.

- وأنماط فعل الشرط وجوابه، وربط جواب الشرط بالفاء والجزم في جـــواب الطلب، واجتماع الشرط والقسم، وحذف الشرط أو الجواب، والعطف على الشرط والجواب.
- الخلافات النحوية.

رؤية لسانية لتدريس بعض أنماط النحو العربي وإعرابها للطلبة الناطقين بغيرها

التعجب

للتعجب قصة طريفة يحسن بي أن أجعل منها مدخلاً للموضوع. قيل: إنّ ابنة لأبي الأسود قالت له: يا أبتِ، ما أشدُّ الحرِّ! في يوم شديد الحر! فقال لها: إذا كانت الصقعاء من فوقك، والرمضاء من تحتك. فقالت: إنّمـــا أردت أنّ الحــرّ شديد. فقال لها: فقولي إذن: ما أشدَّ الحرَّ!

وقيل: إنّه دخل مترله، فقالت له بعض بناته: ما أحسنُ السماء! قال: أي بنيّة، نجومها. فقالت: إنّي ما أردت أيّ شيء منها أحسن ؟ وإنّما تعجبــت مـــن حسنها. فقال: إذن قولي: ما أحسنَ السماءَ![4]

والتعجب هو انفعال يعرض للنفس عند الشعور بأمر يخفـــى ســـببه، و لم يعلم. والمعنى المصاحب له الانفعال والدهشة والحيرة[5].

صيغ التعجب

التعجب أسلوب من أساليب العربية، تقوم الجملة فيه على ترتيب معين لا تخرج عنه؛ لأنه جرى مجرى المثل كما عبر عنه النحويون. وللتعجـــب صـــيغتان قياسيتان هما[6]:

- ما أفعله! نحو: ما أحسنَ محمداً

- أفعل بـــ ! نحو: أحسن بـــ محمدٍ.

وله صيغ كثيرة مقصورة على السماع، نحو: لله درّه فارساً، سبحان الله، ﴿كيف تكفرون بالله وكنتم أمواتا﴾[7]، لله أنت، يا له من ظالم، واهاً له معلماً . . . إلخ

شروط صياغة التعجب[8]

لصياغة أسلوب التعجب القياسي شروط لا بد منها، إذ ليس كل فعل صالحاً لأن يصاغ منه هذا الأسلوب، بل لا بدّ من توافر الشروط التالية:

- أن يكون الفعل ثلاثياً مجرداً، فلا يبنى من رباعي وغيره نحو: تدحرج، واستخرج . .
- أن يبنى من فعل تام، فلا يبنى من كان، وظل، وصار . . . فلا يقال ما أكون زيداً.
- أن يكون الفعل مثبتاً وليس منفياً، نحو: ما انتفع بالدواء.
- أن لا يكون الوصف منه على وزن "أفعل" "فعلاء" كالعيوب والألوان، لأنها جرت مجرى الخلق الثابتة، نحو: أعور عوراء، وأصفر صفراء.
- أن لا يكون الفعل مبنياً للمجهول، فلا يبنيان من نحو: ضُرب زيد فلا نقول: ما أضرب زيداً.
- أن يكون قابلاً للتفاوت فلا يصاغ من مات أو فني أو هلك.
- يتوصل إلى التعجب من الزائد على الثلاثي، ومما وصفه على أفعل فعلاء بصيغة "ما أشدّ" ونحوها. وينصب مصدرهما بعده، نحو: التعجب من دحرج، ما أشدّ دحرجته.
- كذا المنفي والمبني للمجهول، إلا أن مصدرهما يكون مؤولاً نحو:
  - ما أجمل أن يُقال الحق دائماً
  - ما أولى ألاّ تتوانى عن نصرة المظلوم

- أما الفعل الناقص فيأتي منه: ما أشد كونه جميلاً وما أكثر ما كان محسناً وأما الجامد أو ما كان غير قابل للتفاوت مثل: عسى، وليس ومات وغرق ونحوها فلا يتعجب منه البتة.

تركيب جملة التعجب وإعرابها

قياسي: ويقسم إلى:

- (ما أفعل)، نحو: ما أحسن محمداً
- (أفعل بـــ)، نحو: أكرم بمحمدٍ

سماعي: وهي ألفاظ سمعت عن العرب وجرت مجرى الأمثال.

اختلف النحويون في إعراب هاتين الصيغتين اختلافاً واضحاً، والمتفق عليه هو[9]:

ما : تعجبية مبنية على السكون في محل رفع مبتدأ

أحسن : فعل ماضٍ مبني على الفتح، والفاعل ضمير مستتر تقديره هو، يعود على (ما)

محمداً : مفعول به منصوب، والجملة في محل رفع خبر المبتدأ

أكرم : فعل ماضٍ جاء على صورة الأمر مبني على السكون

بـــ : حرف جر زائد

محمد : اسم مجرور لفظاً مرفوع محلاً على أنه فاعل فعل التعجب أو فاعل مرفوع بضمة مقدرة، منع من ظهورها اشتغال المحل بحركة حرف الجر الزائد

الفصل بين فعل التعجب ومفعوله

يفصل بين فعل التعجب ومفعوله بالظرف والجار والمجرور والنداء وكان، نحو:

أعـــزز علـــيّ أبـــا اليقظان أن أراك صريعاً مجدلا

- لله بني سليم ما أحسن في الهيجاء لقاءها

ونحو:

أرى أمّ عمرو دمعها قد تحدرا بكاءً على عمـــرو ومـــا كـــان أصبرا[10]

فصل بـــ (كان)[11].

الحذف في جملة التعجب

يجوز الحذف في جملة التعجب، ولكن بوجود دليل عليه نحو:

جزى الله عنـــا والجـــزاء بفضله ربيعة خيراً ما أعفّ وأكرما

أي ما أعفهم وأكرمهم

ونحو: ﴿أسمع بهم وأبصر﴾[12]

أي وأبصر بهم.

وأرى – عند تـــقديم هذا الموضوع للطلبة – أننا يجب أن نبتعـــد عـــن إعراب صيغ التعجب، فالنحويون قد اختلفوا اختلافاً واضحاً في هذا الإعـــراب، لأنهم عالجوا مسائل هذا الأسلوب معالجة شكلية في جزئية صغيرة، ليحلوا مشكلة إعرابية، أو تبرير الحركة الإعرابية على التركيب.

والأَوْلى أن ننظر إليه على أنه تركيب مسكوك ثابت يعبر عن الانفعـــال والدهشة، ويكتـــفى بأن نـــقدّم للطالب هذا التركيب كما يلي:

ما: أداة تعجب

صيغة أفعل: التعجب

الاسم المنصوب: متعجب منه.

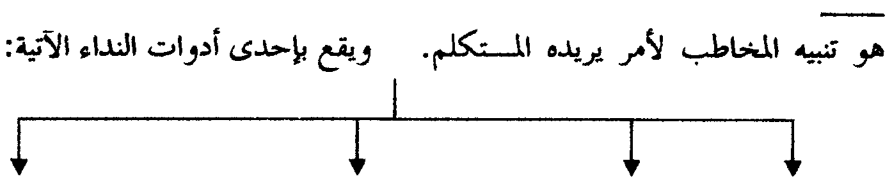
أفعل بـــ

صيغة: التعجب

الباء وما بعدها: متعجب منه

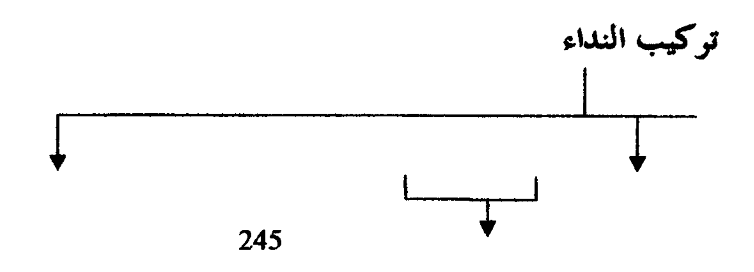
النداء

هو تنبيه المخاطب لأمر يريده المـــتكلم. ويقع بإحدى أدوات النداء الآتية:



أ/ أي:	أيا، هيا، آ:	يا: لكل منادى قريبا كان أو	وا:
للمنادى	للمنادى	بعيدا، أو متوسطا وتسمى (أم	للندبة أو
القريب	البعيد	الباب) ولا يقدر عند الحذف	المتفجع عليه
		غيرها	

تركيب النداء

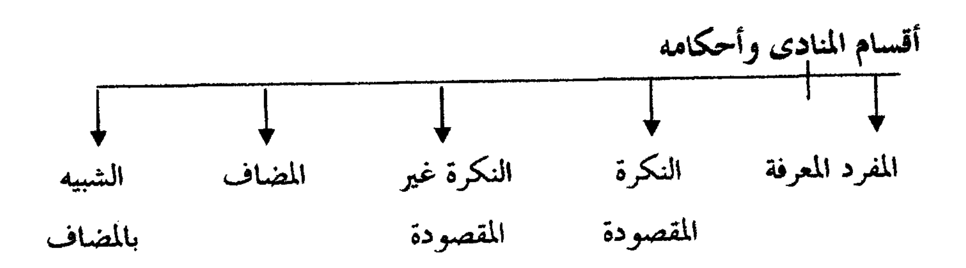


أداة النداء + المنادى ← جملة النداء   جملة جواب النداء

نحو: "يَا أَرْضُ ابْلَعِي مَاءكِ"(13)

جملة النداء   **جملة جواب النداء**

أقسام المنادى وأحكامه



حكم المنادى

- النصب: لفظا أو محلا.

وعامل النصب فيه: فعل محذوف تقديره أدعو أو أنادى أو حرف النـــداء نفـــسه لتضمنه معنى أدعو

أولا: المفرد العلم ويقصد به هنا ما ليس مضافاً ولا شبيهاً بالمضاف: مثل "يَا نُوحُ إِنَّهُ لَيْسَ مِنْ أَهْلِكَ"(14)

إعرابه:

يا: أداة نداء.

نوح: منادى مبني على الضم في محل نصب لفعل محذوف تقديره أدعو أو أنادي

ومنه: يا محمدان أقبلا، محمدان: منادى مبني على الألف

ومنه: يا محمدون أقبلوا، محمدون: منادى مبني على الواو

ثانيا: النكرة المقصودة: وهي نداء النكرة التي قصد نداؤها، فدلت على معين.

مثل: "وَقِيلَ يَا أَرْضُ ابْلَعِي مَاءكِ وَيَا سَمَاء أَقْلِعِي"(15)

إعرابها:

أرض: منادى مبني على الضم في محل نصب لفعل محذوف تقديره أدعو أو أنادي

ومنه المثنى نحو: يا مهندسان: منادى مبني على الألف لأنه مثنى "نكرة مقصودة" في محل نصب

والجمع نحو: يا مهندسون: منادى مبني على الواو لأنه جمع مذكر نكرة مقـــصودة في محل نصب

ثالثا: المضاف: ويكون منصوبا بفعل محذوف تقديره أدعو أو أنادى نحو: "يَا نِسَاء النَّبِيِّ لَسْتُنَّ كَأَحَدٍ مِّنَ النِّسَاء"(16)

نساء: منادى منصوب وعلامة نصبه الفتحة الظاهرة على آخره وهو مضاف والنبي مضاف إليه

"يَا صَاحِبَيِ السِّجْنِ أَأَرْبَابٌ مُّتَفَرِّقُونَ خَيْرٌ أَمِ اللَّهُ الْوَاحِدُ الْقَهَّارُ"(17)

صاحبي: منادى منصوب وعلامة نصبه الياء لأنه مثنى وهو مضاف والسجن مضاف إليه مجرور

"يَا بَنِي آدَمَ خُذُواْ زِينَتَكُمْ عِندَ كُلِّ مَسْجِدٍ"(18)

بني: منادى منصوب وعلامة نصبه الياء لأنه ملحق بجمع المذكر السالم وهو مضاف وآدم مضاف إليه مجرور.

رابعا: الشبيه بالمضاف: وهو المنادى الذي تبعه كلام يتمم معناه أو هو كل ما تعلق به شيء من تمام معناه نحو: يا حميدا سلوكه / يا فصيحا كلامه.

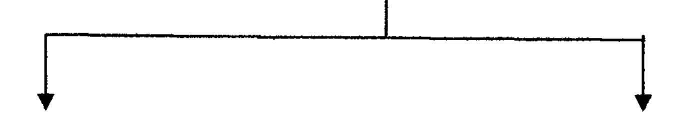
حميدا، فصيحا: منادى منصوب بفعل محذوف تقديره أدعو أو أنادي – وسلوكه فاعل للصفة المشبهة "حميداً"

والشبيه بالمضاف إذا حذف منه التنوين عاد مضافا نحو: يا حميد السلوك، يا فصيح الكلام

خامسا: النكرة غير المقصودة: وهي التي لا يقصد بندائها شخص معين، نحو: يا رجلا خذ بيدي، يا مسرعا تمهل

رجلا، مسرعا: منادى منصوب لفعل محذوف تقديره أدعو

ومن ناحية أخرى يقسم المنادى إلى قسمين هما:



1- المنادى المعرب المنصوب، وهو   2- المنادى المبني على ما يرفع به في

الأصل ويقسم إلى ثلاثة أقسام:

أ- المضاف

ب- الشبيه بالمضاف

ج- النكرة غير المقصودة

محل نصب، ويقسم إلى قسمين:

أ- المنادى العلم

ب- النكرة المقصودة

والذي أراه أن نقدّم هذا الأسلوب إلى الطلبة غير الناطقين بالعربية بعيداً عن كل تلك المناقشات والتفريعات ونقول:

إنّ أسلوب النداء أسلوب يقوم على التنبيه، تنبيه المخاطب لأمر يريده المتكلم، ويكون بإحدى أدوات النداء وأشهرها (يا)، والاسم الذي بعده يكون منبهاً، وبذلك نبتعد عن تلك التقسيمات والتفريعات الكثيرة مثال ذلك:

يا محمد ادرس الدرس

تنبيه يتضمن: عنصر تنبيه (يا) + المُنبه (محمد) + جملة فعلية

يا رجل أقبل

تنبيه يتضمن: عنصر تنبيه (يا) + المُنبه (رجل) + جملة فعلية

يا مسرعاً تمهل

تنبيه يتضمن: عنصر تنبيه (يا) + المُنبه (مسرعاً) + جملة فعلية

يا طالب العلم إنّ العلم نورٌ

تنبيه يتضمن: عنصر تنبيه (يا) + المُنبه (طالب العلم) + جملة اسمية

يا طالباً علماً إنّ العلم نور

تنبيه يتضمن: عنصر تنبيه (يا) + المُنبه (طالباً علماً) + جملة اسمية

ويمكن أن يرد الأسلوب بـ أيها / أيتها، وفي هذه الحالة نعدها وصلة لنداء المعرف بأل

يا أيها الطلاب انتبهوا

تنبيه يتضمن: عنصر تنبيه (يا) + وصلة + المنبه + جملة فعلية

أسلوب الاستفهام

جاء في لسان العرب

الفهم: معرفتك الشيء بالقلب. وفهمه فهماً: علمه. وفهمت الشيء: عَقَلْتُه وعرفته[19].

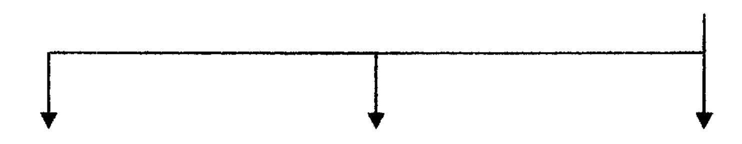
وفي الاصطلاح: طلب المتكلم من مخاطبه أن يحصل في ذهنه ما لم يكن حاصلاً من قبل[20].

وعرّفه البلاغيون بأنه: طلب المراد من آخر على جهة الاستعلام.

وقد جاء أن الاستفهام والاستخبار والاستعلام واحد. وفرّق بعضهم بين هذه الألفاظ[21].

والنحاة — كما نعلم — لم يفردوا للاستفهام باباً مستقلاً، ولكنهم بحثوه بحثاً مفرقاً في ثنايا الحروف والأدوات، بحيث لا نستطيع أن نصل إلى حقيقته بوصفه أسلوباً لغوياً له تركيبه الخاص ودلالته الخاصة كذلك.

أدوات الاستفهام[22]



أسماء	ظروف	حروف
من، ما، أي، كم، كيف	متى، أين، أيان، أنى	أ / هل

وهناك أدوات اختلف في دلالتها على الاستفهام، منها: كأيّن، مهما، ولعل، ولا، ولوما، ومهيم

أ : تعد الهمزة أمّ باب الاستفهام، ولها صدر الكلام كما لغيرها من أدوات الاستفهام. وترد لطلب التصور (إدراك المفرد)، أي تعينه وهنا ينبغي أن يذكر المعادل (أم) وهو ما يقابل المسؤول عنه، ولا يصح الجواب بنعم أو لا، بل بتعيين المسؤول عنه، نحو: آلعلم أفضل أم المال ؟

وترد كذلك لطلب التصديق، نحو:

- أأنت تقول هذا ؟

وهنا يكون الجواب بنعم أو لا، ولا يجوز ذكر (أم) بعدها

- ومن خصائص الهمزة أيضاً أنها تقع قبل حروف العطف (الواو، والفاء، وثم)، نحو: أفمنكم محمد الذي يقال له . . . . ؟/ أو قد وجدتموه ؟
- دخولها على الإثبات والنفي، نحو: ألم يمكّن الله منك ؟ قال: بلى
- دخولها على الاسم والفعل، نحو: أمحمدٌ هذا ؟ والأصل دخولها على الفعـــل، نحو: أرأيت لو أنّ نفراً اشتركوا في سرقة بيت . . . . ؟
- جواز حذفها كقول الشاعر:

لعمرك ما أدري وإن كنت داريا بسبعٍ رمَيْنَ الجمر أم بثمان

والتقدير: أبسبعٍ . . . .

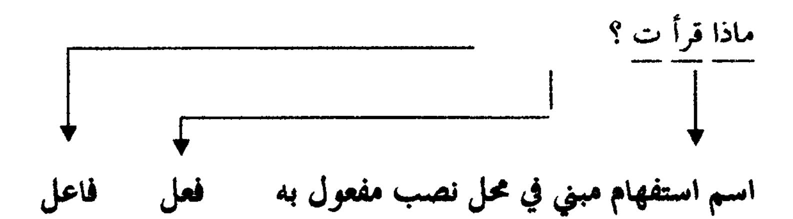
هل : حرف استفهام يقصد به طلب التصديق الإيجابي، يدخل على الجملة الاسمية والفعلية، وله أحكام:

- لا يليه الاسم في جملة فعلية، فلا يقال: هل زيداً أكرمت ولا يقال: هل عليّ حاضر أم خاله، لأن هذا طلب تعيين لا تصديق.
- لا تدخل على جملة فيها إنّ، لأن إنّ للتوكيد، والاستفهام لمعرفة ما هو مجهول.
- لا تدخل على جملة الشرط، فلا تقول: هل إنْ جئتني أكرمتك
- قد تخرج إلى معانٍ مختلفة منها معنى قد، نحو: "هَلْ أَتَى عَلَى الْإِنسَانِ حِينٌ مِّنَ الدَّهْرِ"[23] أي قد. قال ابن خالويه: كل ما في القرآن من هل أتاك بمعنى قد[24].
- وتكون بمعنى (ما)، إن جاء بعدها إلا نحو: "هَلْ جَزَاءُ الْإِحْسَانِ إِلَّا الْإِحْسَانُ"[25]
- وتأتي للتمني، وتكون للأمر
- ولا يليها إلا الفعل، إلا أنهم قد توسعوا فيها فابتدأوا بعدها الأسماء والأصل غير ذلك، (فإن تذكرت فعلاً في حيزها تذكرت عهوداً بالحمى وحنت إلى الألف المألوف وعانقته وإن لم تره في حيزها تسلت عنه ذاهلة)[26]

ما : اسم استفهام مبهم، يقع على جميع الأجناس، والأصل أن يكون لغير العاقل، ولكن العرب استعملوا (ما) للعاقل على قلّة. وتحذف ألفها إذا سبقها حرف جر، نحو: بمه و لم، لِمَ هذا ؟ وتقع مواضع إعرابية مختلفة، فقد تكون مبتدأ أو مفعولاً به مقدّماً أو مجرورة بحرف الجر

ماذا : هي في رأي النحاة ما + (ذا) وفيها مذاهب أشهرها:

- أن تكون (ما) استفهامية، و (إذا) اسم موصول
- أن تكون (ما) استفهامية، و (ذا) اسم إشارة
- أن تكون (ماذا) كتلة لغوية واحدة تفيد الاستفهام، نحو:
-



مَنْ : اسم استفهام لتعيين أفراد العقلاء، ويكون ذلك بتسميته أو بوصفه، نحو: من هو ؟ فتقول ؟ هو خالد

ففيها حقيقة السؤال عن الجنس وتخصصه

ويستفهم بها عن النكرة والمعرفة، فإذا استفهمت بمن عن اسم معرفة فلك أن تجريه مجرى الحكاية، نحو:

- رأيت زيداً ← من زيداً ؟
- مررتُ بزيدٍ ← من زيدٍ ؟
- هذا عبدِ اللهِ ← من عبدِ الله ؟

ولك أن تجريه على الرفع في كل أحواله وهو الأقيس، نحو:

- رأيتُ زيداً ← من زيدٌ ؟
- مررتُ بزيدٍ ← من زيدٌ ؟
- هذا عبد اللهِ ← من عبدُ الله ؟

وتأخذ (من) مواضع إعرابية مختلفة، نحو:

- مَنْ فاتحُ القدس ؟ مَنْ: مبتدأ
- إلى من ذهب ؟ مَنْ: مجرورة بحرف الجر
- من رأيت ؟ مَنْ: مفعول به

وقد ترد (ذا) مع (من)، نحو:

- من ذا ؟ فمن: مبتدأ ذا: خبر (اسم موصول)

كم : اسم استفهام، ونصّ ابن عصفور على أن العرب تستفهم عن العدد بـ (كم)، وتكثّره بكأين[27] وتقع مواقع إعرابية مختلفة، نحو كم كتاباً قرأت ؟

كيف : اسم استفهام يسأل بها عن الحال، نحو: كيف زيد ؟ كأن معناها على أي حال هو؟ أصحيح أم سقيم ؟

إعرابها:

اسم استفهام مبني على الفتح وتقع:

خبراً، نحو: كيف السبيلُ ؟

وحالاً، نحو: كيف جاء الطالب ؟

أنى	:	اسم استفهام، يستفهم به عن الحال وهو قول أكثر النحويين، نحو: هل رأيت محمداً ؟ إنه مسافرٌ، أنّى أراه، أي كيف أراه
أين	:	اسم استفهام، يستفهم به عن المكان، نحو: أين كنت ؟ وجوابها تحديد المكان، في الجامعة . . في السوق . . إلخ
أيّان	:	أيّان: اسم استفهام يستفهم به عن الزمان المستقبل وقد نصّ الزركشي على أنها لا تستعمل إلا في مواطن التفخيم، نحو: "أَيَّانَ مُرْسَاهَا"[28]
متى	:	يستفهم بها عن الزمان الماضي والمستقبل، نحو: متى ندرس ؟ متى جئت ؟ وإعرابهما يكون على الظرفية الزمانية.

أي	:	استفهامية يسأل بها عن العاقل وغير العاقل ولها صدر الكلام وهي معربة دون سائر أسماء الاستفهام، وقد اختلف النحاة في وجوه إعرابها. والمشهور رفعها بالابتداء إذا لم يعمل فيها شيء وما بعدها خبرها، نحو: أيُّهم محمد ؟ مبتدأ خبر أيُّهم جاء ؟ مبتدأ بأيِّهم مررتُ ؟ مجرورة بحرف الجر أيّهم ضربت ؟ مفعول به منصوب أياً أكرمت ؟ مفعول به منصوب

ملحوظات:

- هناك نمط من أنماط الاستفهام يكون بغير أداة ويسمى الاستفهام غير المباشر، كأن يستعمل المتحدث ألفاظاً تدل على الاستفهام، نحو: سأل، سألته، أسأل، استفهم . . . . إلخ أو غير ذلك من الأفعال والأسماء التي يفهم منها أنها للاستفهام، نحو: "يَسْأَلُونَكَ عَنِ الأَنفَالِ قُلِ الأَنفَالُ لِلَّهِ وَالرَّسُولِ"[29] وتعد من الجمل الفعلية أو الاسمية.
- الاستفهام محذوف الأداة، من الظواهر التي تنتاب أسلوب الاستفهام أسلوب ظاهرة الحذف، نحو:

لعمرُك ما أدري وإنْ كنت داريا ... بسبعٍ رمَيْنَ الجمر أم بثمان ؟

والتقدير: أبسبعٍ . . . .

ولكل أداة من أدوات الاستفهام أحكام وخصائص ذكرها النحويون واختلفوا فيها اختلافاً كبيراً.

والذي نراه أن نقدّم أدوات الاستفهام إلى الطلبة غير الناطقين بالعربية على أنها عناصر تفيد الاستفهام تدخل على الجملة الاسمية والفعلية، وليس فيها شيء مما ذكره النحويون من وجوه الإعراب المختلفة والمتعددة.

فكيف تقول لطالب من غير الناطقين بالعربية أن كيف هنا مثلاً تكون:

خبراً في: كيف حالُك ؟

وحالاً في: كيف حضرت ؟

وخبراً لكان في: كيف كان الجوّ ؟

وقس على ذلك بقية أدوات الاستفهام. وإنما هي عناصر تفيد الاستفهام ليس غير.

كيف حالك ؟

أصل الجملة: حالي مبسوطٌ، والسائل يستفهم ويسأل عن الحال؛ لأنه لا يعرفه فيقول: كيف حالُك ؟ ولا يجتمع السؤال مع الجواب فتصبح: كيف حالك

عنصر↓استفهام (مبتدأ + خبر محذوف)

ومثله: متى الامتحان ؟

الامتحان جيّدٌ / بحذف جيدٌ تصبح:

متى الامتحان ؟ ← متى عنصر استفهام (مبتدأ + خبر محذوف)

– هل حضر المدرس ؟

أصل الجملة: المدرسُ حاضرٌ. والسائل يستفهم ويسأل عن حضوره أم لا ؟ لأنه جاهل بالحكم. وبحذف الجواب لعدم اجتماع الجواب مع السؤال فتصبح الجملة:

هل حضر المدرس ؟

عنصر استفهام (فعل + فاعل)

- من فاتح القدس ؟

السائل لا يعرف من فتح القدس، فيسأل. وأصل الجملة عن فاتح القدس. والسائل يريد معرفة هذا الفاتح.

من فاتح القدس ؟

عنصر استفهام (مبتدأ محذوف + خبر "مضاف ومضاف إليه)

كاد وأخواتها

كاد وأخواتها: أفعال ناقصة تدخل على الجملة الاسمية فترفع المبتدأ ويسمى اسمها، وتنصب الخبر ويسمى خبرها، نحو: كادت الشمس تشرق

وخبر كاد وأخواتها لا يأتي إلا على صورة واحدة هي: جملة فعلية فعلها مضارع، بخلاف كان وأخواتها الذي يأتي اسماً مفرداً، أو جملة فعلية، أو جملة اسمية أو شبه جملة كما مر[30].

أقسام كاد وأخواتها[31]

أفعال مقاربة: أفعال تدل على قرب وقوع الخبر، وهي: كاد، كرب، أوشك	أفعال رجاء: أفعال تدلّ على رجاء وقوع الخبر، وهي: عسى، حرى، اخلولق	أفعال شروع: أفعال تدل على الشروع في العمل الذي يتضمنه الخبر، وهي:

شرع، بدأ، طفق،
علق، انبرى، أخذ،
قام، جعل، أنشأ،
هبّ

أحكام كاد وأخواها[32]

ينطبق على كاد وأخواها ما ينطبق على كان وأخواها في كثير من الأحكام

- شرط خبرها أن يكون جملة فعلية فعلها مضارع، نحو:

كاد الليل ينقضي / عسى الهم يزول / أخذ جوف الليل يدنو

- أن يتضمن خبرها ضميراً يعود إلى اسمها، نحو:

كرب القلب يذوب
↓

فاعل يذوب مستتر يعود إلى القلب والجملة من الفعل والفاعل في محل نصب خبر "كرب"

- أن يكون خبرها متأخراً عنها، وهو الترتيب الأصل: كاد + اسمها + خبرها وهناك استثناءات سنأتي إليها
- حكم اقتران خبرها بأن:

أ- واجب الاقتران مع حرى واخلولق، نحو: حرى الأميّة أن تزول

ب- ممتنع الاقتران مع أفعال الشروع، نحو: بدأ الشجر يثمر

ج- الغالب في خبر أوشك وعسى أن يقترن الخبر بأن، نحو: "فَعَسَى اللّهُ أَن يَأْتِيَ بِالْفَتْحِ"[33]

د- الغالب في خبر كاد وكرب ألاّ يقترن الخبر بأن، نحو: كاد الصيف ينقضي

- كاد وأخواتها من حيث الجمود والتصرف كما يلي:

أ- كاد وأخواتها كلها جامدة، أي تلزم صيغة الماضي إلا كاد وأوشك فإنّه يشتق منهما المضارع، نحو:

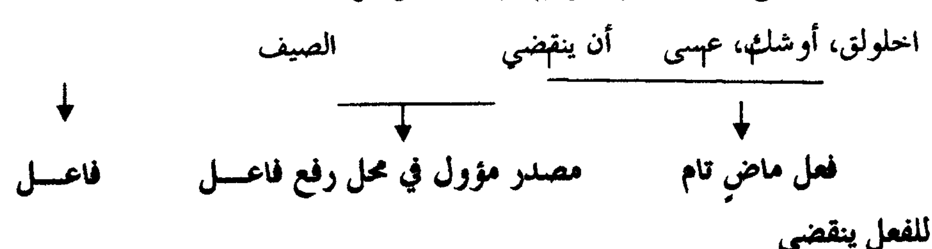
يوشك الطالب أن ينجز أعماله / يكاد المريب يقول خذوني

ب- قد يستعمل لهما اسم الفاعل كائد وموشك، نحو:

فإنّك موشك أن تراها

إعرابها:

أفعال ماضية ناقصة + اسمها + خبرها (جملة فعلية) وهذا أصل الترتيب غير أنه يكون في (عسى، أوشك، واخلولق) ترتيب آخر هو:



للفعل ينقضي

- وقد يتقدّم الاسم عليها، نحو:

الصيف أوشك، اخلولق، عسى أن ينقضي

وفي هذه الحالة يجوز وجهان من الإعراب هما:

الصيف: مبتدأ مرفوع والجملة (أوشك، عسى، اخلولق أن ينقضي) في محل رفع خبر المبتدأ

أوشك / عسى / اخلولق ← أ- فعل ماضٍ تام والمصدر المؤول في محل رفع فاعل

← ب- فعل ماضٍ ناقص واسمها مستتر والمصدر المؤول في محل نصب خبرها

- يتصل بـ (عسى) ضمير من ضمائر النصب (ك، هـ، ي)، نحو:

عساك تتعلم من أخطائك

فإنّ عسى في هذه الحالة تكون حرفاً للرجاء بمعنى لعل، وتعمل عملها فيكون الإعراب:

عسا ك تتعلم من أخطائك

فعل ماضٍ ناقص بمعنى لعل ضمير متصل مبني في محل نصب اسمها جملة فعلية في محل رفع خبرها

- يتصل بـ (عسى) ضمير من ضمائر الرفع، نحو:

المسافرون عَسَوْا أن يحضروا

وفي هذه الحالة يجوز أن تكون عسى فعلاً تاماً والضمير المتصل بها فاعلاً لها. أو فعلاً ناقصاً والضمير المتصل بها اسماً لها.

- أفعال الشروع إذا لم تفد معنى الشروع (البدء) فإنها تكون تامة، نحو:

شرع الإسلام حقوقاً للمرأة

فعل تام فاعل مرفوع مفعول به منصوب جار ومجرور

لأن شرع هنا ليست بمعنى بدأ

- يجوز حذف خبر (كاد وكرب وأوشك) إذ دلّ عليه دليل من السياق، نحو:

قال عليه السلام: مَنْ تأنى أصاب أو كاد، ومن عجّل أخطأ أو كاد، والتقدير: كاد أن يصيب وكاد أن يخطئ

وعند تدريس هذا الموضوع للطلبة الناطقين بغيرها، فإننا نبتعد عن كل تلك الجزئيات، التي تشتت عقل الطالب الناطق بالعربية، فكيف بالطالب غير

الناطق بها. وعليه، فإن (كاد وأخواتها) تكون عناصر زيادة على الجملة لتفيد معنى المقاربة أو البدء، أو الرجاء – مع الأخذ بعين الاعتبار عدم تدريس كل هذه الأدوات إلا ما كان وظيفياً منها –. وعليه يكون النظر إلى هذه الجمل كالآتي:

– كاد الطالب ينجح

كاد : عنصر زيادة يفيد المقاربة

الطالب : فاعل مقدم للفعل ينجح، ويمكن أن تجعله مبتدأ وفاعل ينجح مستتر(34)

ينجح : فعل مضارع

– أخذ جوف الليل يدنو

أخذ : عنصر زيادة يفيد البدء

جوف : فاعل مقدّم للعناية وهو مضاف. ويمكن أن تجعله مبتدأ وفاعل أخذ مستتر.

الليل : مضاف إليه

يدنو : فعل مضارع

– عسى الصيف ينقضي

عسى : عنصر زيادة يفيد الرجاء

الصيف : فاعل مقدّم

ينقضي : فعل مضارع

الهوامش

*	القرآن الكريم.
1-	ابن جني، أبو الفتح عثمان، الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، دار الهدى للطباعة، بيروت، ط2، 1952، ج1، ص34.
2-	انظر: السجل العلمي للندوة العالمية الأولى لتعليم العربية لغير الناطقين بها، الصادر عن عمادة شؤون المكتبات، جامعة الرياض، 1978.
3-	انظر في ذلك تجربة جامعة آل البيت: سلسلة جامعة آل البيت لتعليم العربية للناطقين بغيرها، كتاب الأصوات من إعداد عمر عكاشة، وكتاب التراكيب الأساسية من إعداد داود عبده، وسلوى قرقورة.
4-	القفطي، محي الدين علي بن يوسف، إنباه الرواة على أنباه النحاة، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 1986، ج1، ص51. السيرافي، أبو سعيد الحسن بن عبد الله، أخبار النحويين البصريين، تحقيق محمد إبراهيم البنا، دار الاعتصام، مصر، ط1، ص37. الأنباري، أبو البركات، نزهة الألباء، تحقيق إبراهيم السامرائي، مكتبة المنار، الزرقاء، ط3، 1985، ص390.
5-	الاستراباذي، محمد بن الحسن، شرح الكافية، دار الكتب العلمية، بيروت، ط3، 1982، ج2، ص307. الأزهري، خالد، شرح التصريح على التوضيح، مطبعة عيسى البابي الحلبي، ج2، ص86.
6-	ابن يعيش، علي بن يعيش، شرح المفصل، عالم الكتب، بيروت، ج7، ص149.

	الفراء، أبو زكريا يحى بن زياد، معاني القرآن، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، عالم الكتب، ط2، 1980، ج1، ص423. السيوطي، جلال الدين، همع الهوامع، تحقيق عبد العال سالم مكرم، وعبد السلام هارون، دار البحوث العلمية، الكويت، 1975، ج5، ص63.
7-	سورة البقرة، آية 28.
8-	لمزيد من التفصيل انظر: الأشموني، أبو الحسن علي نور الدين بن محمد، شرح الأشموني، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الكتاب، ط1، 1955، ج2، ص365. ابن هشام، أبو محمد عبد الله، أوضح المسالك، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، مصر، ط5، 1967، ج3، ص265. ابن عقيل، أبو عبد الرحمن بهاء الدين، شرح ابن عقيل، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، مصر، ط4، 1964، ج2، ص153.
9-	سيبويه، أبو بشر عمرو بن عثمان، الكتاب، تحقيق عبد السلام هارون، عالم الكتب، ط3، 1983، ج1، ص73. وانظر: الأزهري، خالد، شرح التصريح، ج2، ص88. ابن السراج، أبو بكر محمد بن سهل، الأصول في النحو، تحقيق عبد الحسين الفتلي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1، 1985، ج1، ص100.
10-	امرؤ القيس، الديوان، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، مصر، ط3، 1969، ص69.
11-	انظر: المبرد، أبو العباس محمد بن يزيد، المقتضب، تحقيق محمد عبد الخالق عضيمة، عالم الكتب، بيروت، 1963، ج4، ص178.

-12	سورة مريم، الآية 38.
-13	سورة هود، الآية 44.
-14	سورة هود، الآية 44.
-15	سورة هود، الآية 44.
-16	سورة الأحزاب، الآية 32.
-17	سورة يوسف، الآية 39.
-18	سورة الأعراف، الآية 31.
-19	ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين، لسان العرب، دار صادر، بيروت، مادة (فهم).
-20	السيوطي، جلال الدين، الأشباه والنظائر، تحقيق طه عبد الرؤوف، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة، 1975، ج4، ص56.
-21	العلوي، يحيى بن حمزة، كتاب الطراز، دار الكتب العلمية، بيروت، 1983، ج3، ص287. وانظر: السكاكي، أبو يعقوب يوسف، مفتاح العلوم، منشورات المكتبة العلمية، بيروت، ص132.
-22	ابن يعيش، شرح المفصل، ج8، ص150. وانظر: الأنباري، أبو البركات، أسرار العربية، تحقيق محمد البيطار، دار الترقي، بيروت، ط1، 1957، ص385. ابن هشام، أبو محمد عبد الله، مغني اللبيب، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار إحياء التراث العربي، ج1، ص14-18. السيوطي، الهمع، ج3، ص360.
-23	سورة الإنسان، الآية 1.

-24	الزمخشري، محمود بن عمر، الكشاف، مطبعة مصطفى حسين أحمد، دار الكتاب العربي، بيروت، 1986، ج4، ص665.
-25	سورة الرحمن، الآية 60.
-26	الاستراباذي، شرح الكافية، ج2، ص388.
-27	النحاس، أبو جعفر، إعراب القرآن، تحقيق زهير غازي، عالم الكتب، ط2، 1985، ج1، ص210.
-28	النازعات، الآية 42.
-29	الأنفال، الآية 1.
-30	سيبويه، الكتاب، ج3، ص160. وانظر: الزمخشري، محمود بن عمر، المفصل، دار الجيل، بيروت، ط2، ص69.
-31	سيبويه، الكتاب، ج3، ص175. وانظر: المبرد، المقتضب، ج3، ص74. الزمخشري، المفصل، ص271.
-32	انظر: سيبويه، الكتاب، ج3، ص160 وما بعدها. المبرد، المقتضب، ج3، ص60-74. الفارسي، أبو علي، الإيضاح، تحقيق حسن شاذلي، مطبعة دار التأليف، مصر، ط1، 1969، ص77.
-33	المائدة، الآية 52.
-34	انظر: سيبويه، الكتاب، ج3، ص160. المبرد، المقتضب، ج3، ص60 وما بعدها.

مراجع البحث ومصادره

* القرآن الكريم.

1- الأزهري، خالد، شرح التصريح، طبعة عيسى البابي الحلبي.

2- الاستراباذي، محمد بن الحسن، شرح الكافية، دار الكتب العلمية، بيروت، ط3، 1982.

3- امرؤ القيس، الديوان، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، مصر، ط3، 1969.

4- الأنباري، أبو البركات، أسرار العربية، تحقيق محمد البيطار، دار الترقي، بيروت، ط1، 1957.

5- الأنباري، أبو البركات، نزهة الألباء، تحقيق إبراهيم السامرائي، مكتبة المنار، الزرقاء، ط3، 1985.

6- ابن جني، أبو الفتح عثمان، الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، دار الهدى للطباعة، بيروت، ط2، 1952.

7- الزمخشري، محمود بن عمر، الكشاف، مطبعة مصطفى حسين أحمد، دار الكتاب العربي، بيروت، 1986.

8- الزمخشري، محمود بن عمر، المفصل، دار الجيل، بيروت، ط2.

9- ابن السراج، أبو بكر محمد بن سهل، الأصول في النحو، تحقيق عبد الحسين الفتلي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1، 1985.

10- السكاكي، أبو يعقوب يوسف، مفتاح العلوم، منشورات المكتبة العلمية، بيروت.

11- سيبويه، أبو بشر عمرو بن عثمان، الكتاب، تحقيق عبد السلام هارون، عالم الكتب، ط3، 1983.

12- السيرافي، أبو سعيد الحسن بن عبد الله، أخبار النحويين البصريين، تحقيق

محمد إبراهيم البنا، دار الاعتصام، ط1.

13- السيوطي، جلال الدين، الأشباه والنظائر، تحقيق طه عبد الرؤوف، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة، 1975.

14- السيوطي، جلال الدين، الهمع، تحقيق عبد العال سالم مكرم، وعبد السلام هارون، دار البحوث العلمية، الكويت، 1975.

15- ابن عقيل، أبو عبد الرحمن بهاء الدين، شرح ابن عقيل، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، مصر، ط4، 1964.

16- العلوي، يحيى بن حمزة، كتاب الطراز، دار الكتب العلمية، بيروت، 1983.

17- الفارسي، أبو علي، الإيضاح، تحقيق حسن شاذلي، مطبعة دار التأليف، مصر، ط1، 1969.

18- الفراء، أبو زكريا يحيى بن زياد، معاني القرآن، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، عالم الكتب، ط2، 19820.

19- القفطي، جمال الدين علي بن يوسف، إنباه الرواة على أنباه النحاة، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، القاهرة، بيروت، ط1، 1986.

20- المبرد، أبو العباس محمد بن يزيد، المقتضب، تحقيق محمد عبد الخالق عضيمة، عالم الكتب، بيروت، 1963.

21- ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين، لسان العرب، دار صادر، بيروت.

22- النحاس، أبو جعفر، إعراب القرآن، تحقيق زهير غازي، عالم الكتب، ط2، 1985.

23- ابن هشام، أبو محمد عبد الله، أوضح المسالك، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، مصر، ط5، 1967.

بين العامية والفصحى

د. عمار ويس
قسم اللغة العربية و آدابها
جامعة منتوري قسنطينة

تعد ثنائية العامية والفصحى من الظواهر اللغوية والاجتماعية التي تعرفها وعرفتها كل المجتمعات، ذلك أن الأمر عائد في جوهره إلى طبيعة هذه الأداة-أعني اللغة-في نشأتها وتطورها وكيفية نموها ضمن ما طوره الإنسان من أنشطة مادية أو معنوية

إن هذا التأمل في نشأة اللغة يقودنا إلى أن الإنسان انطلق من عدد من الأصوات يسميها علماء اللغة الفونيمات وركب منها عددا من الكلمات بحكم أن المجتمع البشري بحاجاته وعلاقاته جعل الإنسان يولد من الوحدات الصوتية نسقا إشاريا هو اللغة البشرية على قدر لا نهائي من المرونة والسعة والقابلية للتطور[1]

ولأن هذه الأصوات في حد ذاتها غير قادرة على الوفاء بحاجات الإنسان التي تنمو وتتعقد مع نمو وتشكل المجتمع" فإن الإنسان وفاء بحاجات نشاطه العلمي الاجتماعي قد بنى الكلمات من تلك الوحدات الصوتية القليلة، عشرا ت الآلاف من الكلمات التي تتألف فيها أعداد لا حصر لها من الجمل والعبارات"[2]

وبازدياد التنظيم الاجتماعي تطورا وتعقيدا، وبازدياد النشاط الإنساني تفرعا وتخصصا صار لزاما أن ترتقي اللغة البشرية إلى مستوى أرفع من الكلمات والأسماء المتناثرة الدالة على مفردات ثابتة لتعبر عن الأحاسيس المختزنة ومما يعكس طورا متقدما في هذا المجال:"اغتنت فيه الخبرة البشرية وارتقت أدوات العمل وتعقدت علاقاته ووعى الإنسان كثرة من ظواهر العالم وجزئياته فنشأت الحاجة العلمية إلى الارتقاء اللغوي من مجرد التسمية المرتبطة بشيء مفرد والجامدة عند موقف ثابت إلى المفهوم الدال على مجموعة من الأشياء بينها جامع أو على مجموعة من المواقف تجمعها علاقة"[3]

في هذا السياق تندرج نظرة كثير من الباحثين في اللسانيات الوظيفية وهم يركزون على هذا الجانب الحيوي بلغة في متابعتها الوفاء بحاجيات المجتمع أو فلنقل بحاجيات مستعمليها كما يلاحظ ذلك أندري مارتينيه إذ يقول وهو يتحدث عن

اللغة:" حين نفحص من جهة وظيفتها وطريقة عملها مؤسسة –بناء– كاللغة فإننا لا يجب أن لا نتغاضى عن واقع أنها تهدف إلى إشباع حاجيات ولما كانت هذه الحاجيات تتغير على مر الزمن، فإن المؤسسة أي اللغة لا تملك إلا أن تتأقلم لتستمر في تأمينها. ولما كان واقع الحال يفيد أن حاجيات مجموعة ما تتجدد باستمرار وإن تغيرت وتيرة التجدد من فترة لأخرى– سوف نخطئ إن لم نأخذ بعين الاعتبار ذلك"[4]

على ضوء هذا الموقف المرتكز في الدراسة إلى ديناميكية اللغة ينتقل أندريه مارتينيه إلى ملاحظة:" أن الشكل التعاقبي الصارم الذي تقدم به اللغة لا يجب أن ينسينا أن الحقيقة اللغوية في حركة مستمرة وأن الفكرة التي نكونها عن اللغة يجب أن لا تخفي هذه الديناميكية الدائمة وإذا لم يشعر مستخدمو اللغة بذلك فبغرض التواصل وتسهيل الاتصال، ولذلك يتم التغاضي باستمرار عن هذا الجانب مما يجعلنا نقبل من الآخر كلمات وأشكالا من التعبير لا نستعملها"[5]

إن هذا التنوع في استعمالات الأفراد ومن داخل اللغة الواحدة هو ما سيكون تكئة لنا للبحث في الأشكال اللغوية وهي تفترق من الاستعمال الرسمي المشترك كما تجسده القوانين اللغوية العامة وشكل الكتابة المتفق عليه، للحديث عن اللغة المنطوقة واللغة المكتوبة ذلك أن اللغة المنطوقة لا تتقيد بالضوابط التي تتقيد بها اللغة المكتوبة مما يفسح المجال لممارسات لغوية من مظاهرها الفروق في استعمالات الأفراد للغة المشتركة وتباين المجموعات داخل الجماعة اللغوية مما يؤدي إلى إفراز ظاهرة اللهجات. كما أن اللغة المنطوقة غير المنضبطة وغير الملتزمة بقواعد الكتابة الرسمية المشددة بالقوانين البنائية والدلالية والفنية فيما يعرف باللغة العامية أو لغة العامة وعموم الشعب.

إن مايبرر هذا الطرح أن أي لغة تقدم وتمارس وفق ثلاث مهارات تشكل جانبين اثنين من حياة اللغة. أعني مهارة الكلام بشكل طبيعي ومهارتي القراءة

والكتابة الناجمتين عن عملية مران وتعلم ولأن الترتيب الزمني يحيلنا إلى أولوية اللغة المنطوقة فإن هذه اللغة المنطوقة منظور إليها في تعارض مع اللغة مقروءة أو مكتوبة يشكل دعامة طرح مسألة العامية حيث:" يمكن التاريخ للمنطوق بملايين السنين وبالكاد فقد مرت آلاف السنين على استعمال أشكال تتوافق إلى حد ما مع بعض ملامح بعض اللغات"[6]

إن هذه الأرضية النظرية التي تثبت أن العامية ظاهرة أصيلة وطبيعية في المسلك اللغوي عند الإنسانية قاطبة، هي التي فتحت الباب لدراسة هذه الظاهرة ومحاولة التعامل معها إيجابيا حتى تبقى مصدرا من مصادر حيوية اللغة أي لغة كانت رغم أن بعض الدراسات حاولت أن تستغل هذه الظاهرة لتقوم بعملية تهديم للغة الرسمية أو الفصحى على أساس فطرية اللغة العامية في مقابل اصطناع وتصنع اللغة الفصحى والحقيقة أن الحق لا يكمن في عفوية هذه وتعقد تلك وبقدر ما يتعلق الأمر بمواقف أيديولوجية مسبقة لبست لبوس العلم. ذلك أن ضرورة التواصل والاتصال بين أفراد المجتمع تقتضي التواضع والاتفاق على قوانين تحكم أي نشاط إنساني بما في ذلك فعل الكلام أو بناء صرح لغوي أو مؤسسة على حد تعبير أندريه مارتينيه. وعلى هذا الأساس فإن العلاقة بين العامية والفصحى هي علاقة أطوار يعيشها الجسم الواحد، ولا يتعلق الأمر البتة بجسمين منفصلين غريب أحدهما عن الآخر.

و يكفي للتأكد من هذه الحقيقة ملاحظة الضوابط التي تتحكم في اللغة العامية من حيث أنها تعود إلى متن لغوي واحد، كما أنها تلتزم القواعد و العلائق اللغوية بين ألفاظ الجملة من حيث الفاعلية و المفعولية و النعت و التقديم و التأخير و التذكير و التأنيث و الإفراد و الجمع و غير ذلك مما يعتري اللغة المشتركة من ضوابط و يبقى الفرق الوحيد تقريبا كامنا في الجانب الصوتي المتحرر من قيود الأصوات المقيدة بحركات، الأمر الذي يدخل الروع بوجود تباين بين العامية

والفصحى و يطرح إشكال كتابة العامية، و هي كتابة حسم شكلها على مر القرون بما يسهل التلاؤم بين الشكل الملفوظ و المنطوق للكلمات و بين الرسم المجسد للكلمات. مما يفتح الباب أمام ثغرات لازالت تعانيمنها بعض اللهجات التي لم ترق ترق بعد إلى مصاف اللغة. لأن الشكل الذي ارتضاه أصحاب كل لغة جاء لحل إشكالات و تفادي تداخلات بين الكلمات خاصة إذا لم تكن مشكلة فقولنا ولدا على التنوين و في موقع المفعول به قد يختلط مع الفعل ولدن المنسوب لفاعل في حال الجمع منسوبا إلى النساء. وقولنا جبلا في الوضع نفسه قد يختلط مع الفعل جبلن في الظرف نفسه. و على هذا فإن ضبط الجانب الصوتي من اللغة و تقييده بالحركة الدالة على موقعه و اصطناع آلية في الكتابة تحول دون التداخل بين الكلمات و لم يأت هكذا عبثا. و تبقى الحقيقة المتحكمة في معالجة هذه القضية معالجة سليمة هي الانطلاق من أن الإنسان نطق قبل أن يقرأ أو يكتب فلا غضاضة و الحال هذه أن تبقى العامية و لسهولة و يسر التخاطب لغة تعامل يوحي لما توفره من جهد في الاتصال بالتخفف من قيود الفصحى رغم بقاءها عنصر حيوية تمد الخيال و الفكر. دون أن تدخل في تعارض مع اللغة الرسمية الرصينة و إلى هذا ذهب الأستاذ محمود تيمور حين يقول:" و يجمل بنا أن نشير إلى أن اللغة التي يكتب بها الأدب الحديث هي العربية الفصحى و قد أخفقت كل المحاولات التي أريد بها تسويد اللهجات العامية في البلاد العربية، و جعلها لغة كتابة كما هي لغة تخاطب و حديث. هذا مع أن اللهجات العامية أسهمت في التعبير الأدبي في الأغاني و الأناشيد و الأزجال و الحوار القصصي و المسرحيات المحلية و نبغ في أدب اللغة العامية أدباء مثل الزجال بيرم التونسي و الشاعر أحمد رامي إذ قدموا إنتاجا فيه حرارة و حيوية و فيه سمو فني و فيه استلهام من البيئة الشعبية و استجابة لما فيها من مشاعر و أحاسيس. و لكن هذا الأدب العامي يقتصر الآن على المسرحيات المحلية و التمثيليات السينمائية و الإذاعية و ما إليها من أغنيات وأناشيد

و كاد يمحى من حوار القصص المكتوب بالفصحى و لعل انحصار الأدب العامي في هذا النطاق مرده إلى أن هذا الأدب لم يستطع أن تظهر فيه عبقرية بيانية تفرض نفسها لتزاحم بيان الأدب الفصيح و تكاد الدلائل كلها تجمع على أن المستقبل للفصحى و أن الفرص التي أتيحت من قبل لإحياء اللهجات العامية في نطاق ينفسح أو يضيق تقل الآن و تتزايل بسبب انتشار التعليم و الصحافة و الإذاعة و دعم وسائل الاتصال بين البلاد العربية و هيمنة الوعي العام لتوحيد اللغة و الحد من اختلاف اللهجات في الوطن العربي الكبير"[7]

إن حديث الأستاذ تيمور يقدم توصيفا لحالة التطلع الجماهيري الناجم عن الانفلات من ربقة الاستعمار و الرغبة في التحرر التي تشترك العامة و الخاصة في التعبير عنها بالوسائل المختلفة، كما أن موجة المد الجماهيري و الرغبة السياسية في الاتصال بهذه الجماهير دفع ببعض المؤسسات كالصحف و دور المسرح و الإذاعة تعمد إلى العامية وسيلة للإبداع و مخاطبة الشعب دون أن يغيب عن بالنا محاولات الاستعمار على يد عدد من المستشرقين للترويج للغة العامية على حساب الفصحى في محاولة لإحداث شرخ في الشخصية العربية مستغلين ما أسماه بعض الباحثين ديناميكية اللغة العامية أو العنصر الديناميكي في أي لغة.

يحيلنا كلام الأستاذ محمود تيمور إلى الرصيد الفني الهائل الذي تتمتع به الجزائر و في مختلف اللهجات التي تتوزع مناطق الوطن، و لعل البداية تكمن في ذلك الرصيد الهائل من الأغاني الشعبية التي عبرت عن آمال و طموحات الشعب في أثناء الحقبة الاستعمارية، و إننا نذكر بانفعال عددا من الأغنيات التي رافقت المجاهدين في جبالنا أثناء حرب التحرير المظفرة و بخاصة تلك التي سبقتها و سجلت الحوادث الجسام التي رسمت ملامح تاريخنا في جانبه المأساوي كأحداث 8 ماي 1945 و ما أفرزته من رثائيات عامة أو في جانبه البطولي و هي ترسم ملامح

أبرز أبطال الثورة التحريرية. و هذه الآثار في مجملها استجابة انفعالية فطرية طبيعية تجاه الأحداث و تجاه العادات و التقاليد. على أن الآثار الأدبية لم تتوقف على هذه الأغراض الكبرى بل إننا نجد تسجيلا رائعا لتجارب عاطفية رفعها الأدب الشعبي بلغة عامية إلى مستوى الرمز كالرثائية الغزلية المشهورة لحيزية لصاحبها ابن قيطون أو أحاديث التاريخ التي تناولت بطولات الصحابة رضي الله عنهم أو سير الأبطال المقاتلين كسيرة بني هلال. و غير ذلك من الألوان الأدبية التي ترافق أفراح و أتراح الشعب و تؤطر حياته في كل صغيرة و كبيرة تعرض للإنسان مما يكشف عن كنز من الخيال يتضمن حيوية و حركية تبدأ فردية أو لدى مجموعة ما لتستقر في شكل عام تنتظمه اللغة الرسمية المشتركة لمجتمع ما أو شعب ما أو دولة ما.

إلى مثل هذا التحليل للفرق الإيجابي بين اللغة و اللهجة ذهب أكثر من باحث كالدكتور حسان تمام حين يقول:" فإذا كانت اللهجة كلاما فاللغة هي الأسس التي تراعي في النطق باللهجة. اللهجة شكل من أشكال تنفيذ اللغة. و اللغة مجموعة من الشروط و القواعد التي تراعى في إحداث هذا الشكل..... و لكون اللهجة كلاما من جهة ثم لكون الهدف من الكلام هو التعبير عن المعنى الكامل من جهة أخرى، لابد أن تكون وحدة اللهجة هي الجملة المفيدة إفادة تامة..... فالجملة إذن هي الوحدة التي تتكون اللهجة فيها أما الوحدات التي تتكون منها اللغة أي النظام اللغوي المتعدد الأجهزة فهي القسم من أقسام كل جهاز من هذه الأجهزة، كالحرف في الجهاز الأبجدي، و الصيغة من الجهاز الصرفي، و الباب من الجهاز النحوي و هلم جرا."[8]

يضيف حديث الدكتور حسان تمام إلى الوشائج التي أشرنا إليها و التي تربط العامية بالفصحى خصيصة تتعلق بطبيعة المفهوم و الفرق بينهما مما يجعل التناقض و التضاد أمرا غير وارد البتة، كما يفسر لنا تعدد اللهجات في داخل اللغة الواحدة كما هو الشأن عند العرب في الجاهلية من تعدد اللهجات مع وحدة اللغة

و ذلك لانعدام وسائط الاتصال اليومي بين القبائل العربية اللهم ما تتيحه الأسواق السنوية كسوق عكاظ و غيرها مما أدى إلى تذويب اللهجات في لهجة واحدة هي لهجة قريش التي كانت في حقيقتها ممارسة في إطار لغة متعارف عليها. هي اللغة التي جسدها الشعر الجاهلي و كرمها الله بنزول القرآن بلسانها.

لهذه الأسباب فإن اللغة شيء و اللهجة شيء آخر و لكنهما ليستا منفصلتين بالقدر الذي يظن و لكون اللغة:" مجموعة من الأسس و أصول الصياغة فهي لا تنطق كاللهجة و لا يعبر عنها المتكلم و إنما الذي يعبر عنها هو الباحث. إن السامع يسمع اللهجة و لا يسمع اللغة أو بعبارة أقرب إلى الفهم يسمع الكلام باللغة و لا يسمع اللغة نفسها، لأن اللغة ليست إلا مجموع ما في الأشموني مثلا و لا أظن أحدا ينطق ما في الأشموني و إنما يتكلم على ضوئه. و قد قال علماء اللغة إن اللغة مستودع صامت."[9]

من هذا المنطلق و لما كانت اللغة حالة من الثبات ضمن نظام معين و كانت اللهجة حركية تمارس داخل هذا النظام فإن عنصر التغير و الصراع يطال اللغة من داخلها و لذلك كما يقول الدكتور هادي نهر:" دخلت العربية في صراع داخلي مع نفسها حين تعددت لهجاتها بفعل اختلاف البيئات العربية و ما صاحبه من اتجاه الألسنة إلى الاختلاف بين القبائل في النطق و قد ازداد هذا الخلف بتفرع القبائل، حتى وصل إلى الألفاظ و معانيها. فكان ذلك إيذانا بتعدد اللغة المشتركة إلى لهجات يبتعد بعضهاعن بعض بظواهر عديدة منها الصوتي و منها الدلالي ومنها التركيبي. و قد اضطرت القبائل إلى الاتصال فيما بينها لتبادل المنافع من تجارة و غيرها فاجتمعت في الأسواق و اتصلت عند شن الغارات مما أوجد سبيلا لتصارع اللهجات...... و مازالت اللهجات تتصارع حتى كتب للقرشية التغلب آخر الأمر لأسباب هيأت لها سبيل النصر."[10]

يلاحظ الباحث في هذا الموضوع – موضوع العامية و الفصحى- توافقا بين آراء العلماء في هذا الباب من حيث أن الإنسان ينطق أو يمارس الكلام والاتصال في ظروف محددة تربطه بمجموعته المباشرة. غير أن الاتصال بين المجموعات المختلفة لدواع متعددة لا يلبث أن ينجم عنه صراع بين اللهجات ينتهي بالتفاق و التواضع على نظام لغوي يتشكل من عدد من الأجهزة التي تشكل نظاما لغويا تمارس به و من داخله المجموعات المختلفة لهجتها أو مسلكها اللغوي بميزاته الصوتية و الدلالية أو التركيبية أحيانا أخرى و لا تترك سنة التطور الأمور على حالها آمنة راكدة، لأن حاجة المجتمع إلى التعبير عما يصادفه من تحديات خلق خروقات جديدة يتعين على النظام اللغوي استيعابها و تنظيمها و إلا بقيت حالة من الممارسة تعيش خارج النظام فيقع الانفصام بين الممارسة و النموذج العام. كما هو الشأن حاليا بين العامية و الفصحى.

إن خلاصة الآراء السابقة تفيد بوجود وضعين لغويين يمكن تصورهما والتعبير عنهما كوجهين لعملة واحدة ولعل ما يفيد في هذا الباب قول الرسول صلى الله عليه وسلم:" الشعر كلام من كلام العرب جزل تتكلم به العرب في بواديها وتسل به الضغائن من بينها"[11] إذ يشير إلى جزئية الخطاب الشعري ويعتبره جزءا من كلام العرب وليس كل كلام العرب، ومعنى ذلك أن الكلام كانت له مستويات أو على الأقل مستويان، المستوى المشترك الذي كان يلزم نواميس اللغة المشتركة وارتقى إلى درجة الشعر صياغة وفنا وتخييلا والمستوى الخاص بكل مجموعة في حدود تضيق أو تتسع بحسب ظروف الحياة الاقتصادية والاجتماعية واتصال الناس وتقاربهم أو تنافرهم وتباعدهم.

إذن لم تكن العرب تتكلم لغة واحدة مشددة منضبطة بقوانين مطردة بل كانت لها إلى جانب لسانها العام ألسنة مختلفة متباينة سواء من الناحية الصوتية وطريقة نطق الحروف أو من الناحية الدلالية، وهذا ما يفسر اختلاف القراءات فيما

بعد والتي قريء بها القرآن الكريم وما يفسر كذلك تعدد اللهجات العربية وكثرة المترادفات في اللغة وشيوع الكلمات الدالة على الشيء ونقيضه. الأمر الذي يفسر استمرار هذه الفروق حتى بعد تغلب لهجة قريش على سائر اللهجات حين حسمت الأمر على المستوى الفني إذ نظم الشعر العربي في الجاهلية بها، كما عززها نزول القرآن باللغة التي جسدها الشعر.

رغم هذا التوحد اللغوي الذي جسده القرآن الكريم والشعر إلى أن فروقا بين الممارسة اللغوية بقيت تلح في مجالات أجملها الدكتور عبد الواحد وافي في بعض المظاهر

– مظاهر الاختلاف في الأصوات كإبدال الهمزة في "أن" عينا في لغة تميم ويسمى ذلك عنعنة تميم... وقطع اللفظ قبل تمامه في لغة طيء ويسمى ذلك قطعة طيء يا أبا الحك في يا أبا الحكم. و لم يكن هذا مقصورا عندهم على المنادى وهذا الأسلوب منتشر كذلك في كثير من اللهجات العامية في مصر [12]

– مظاهر الاختلاف في القواعد (بنية الكلمات ووجوه الاشتقاق) كضم هاء أيها إذا لم يتلها اسم إشارة في لغة بني أسد (أيه الناس) وكسر أوائل الأفعال المضارعة في لهجة بهراء(تلتلة بهراء يضرب مكان يضرب وهذا الأسلوب منتشر في كثير من اللهجات العامية بمصر. [13]

– مظاهر الاختلاف التي تطال بعض المفردات:" ومن المفردات ما بقيت عند بعض القبائل في لهجاتها الأولى المدية وهي السكين عند دوس من الأزد والغبيط وهو مركب للنساء في لغة طيء وذو بمعنى الذي في لغة طيء" [14]

إن المظهر الأخير من مظاهر الاختلاف ناجم عن انغلاق المجموعات المكونة لمجتمع واحد وإذا تظافرت المظاهر الثلاثة المذكورة أنتجت ممارسة متباينة إلى حد يظن فيه بالاختلاف الكلي رغم وحدة المتن الذي تمتح منها اللهجات المختلفة في محيط جغرافي أو بشري معين.

إذا جاوزنا الجانب اللغوي للمسألة باعتباره ممارسة شفاهية وجدنا ضالتنا في الآثار المكتوبة كما تبين ذلك كتب التراث من خلال الأشكال الفنية التي اعتمدت النظام الموسيقي لتخرج به النظام الموسيقي كما جسده الشعر العربي أو حين اعتمدت أشكال الإبداع كالأغنية والمسرحية والقصة لتقدمها في لغة عامية غير اللغة الفصحى وكذلك الشأن حين عمدت إلى الكتابة الصحفية تخاطب الجمهور بما اعتقدت أنه أقدر على فهمه.

من المسلم به أن أي لغة إذا خرجت عن إطارها الذي اكتملت فيه صورها بفعل الحروب أو الانتقال الجماعي والانتشار في مساحة واسعة صعب عليها الحفاظ على نقائها وعلى بنائها وأساليبها و إن تحققت لها الغلبة على اللغات المحلية.

هذا ما حدث للغة العربية حين انتشر مستعملوها واستوطنوا مساحات شاسعة جراء عملية الفتح ونشر الرسالة السماوية، فبدأ الضعف يدب إلى قرائح أهلها وتسلل اللحن إلى ألسنة أبنائها، ولعل هذا ما يفسر المحاولات المبكرة لجمع ألفاظ اللغة حفاظا على متنها ووضع قواعد نحوها حفاظا على بنائها ووضع قوانين موسيقية استخلصت من الشعر حفاظا على النسق الصوتي العام وتلا هذه المحاولات وضع القوانين البيانية حفاظا على المخيلة العربية والذوق العام للعرب فهل أفاد كل ذلك شيئا؟

لما كان الإنسان لا يتكلم اللغة وإنما يتكلم لهجته داخل اللغة فإن التطور لم يلبث أن أصاب اللغة الشعرية والنثرية على حد سواء فلقد تغير الموضوع الشعري في أوائل العصر العباسي تغيرا جذريا أصبح المتلقي إزاءه بحاجة إلى من يشرح له هذا الشعر وكأنه نظم بلغة غير اللغة العربية وذلك بفعل المعاني المستحدثة وطرائق التعبير عنها، كما شاع النظم في المعاني العادية السهلة المتناول كما فعل ذلك الشاعر أبو العتاهية مما قرب الشعر بشكل كبير من أحاديث العامة

أما الخرق الأكثر وضوحا فمس البناء الموسيقي للشعر بفعل الأعاريض السهلة التي لجأ إليها الشعراء ولربط الشعر بالغناء في ألحان لسنا ندري مدى التزامها بالنظام الصوتي للغة العربية وبخاصة على يد الموالي، وكلما تقدمنا في الزمن لاحظنا أن عناصر الغلبة التي أفادت في انتصار اللغة العربية اضمحلت وأوشكت على الزوال بانحصار نفوذ العرب وشيوع الجهل بين أصحاب السلطان بالتوازي مع بدء نهضة اللغات القومية التي اتخذ أهلها في زمن السلطان العربي العربية لغة لهم مما أدى إلى جمود القرائح الشعرية وقوى الإبداع في الفن، الأمر الذي انعكس على حيوية اللغة ويصف جرجي زيدان هذا الوضع فيقول:" وفي هذا العصر نضجت الموشحات في الأندلس وتوسع أهلها في وصف المناظر الطبيعية ووضعوا فنا آخر سموه الزجل، أحكمه وأقام عماده أبو بكر بن قزمان الأندلسي القرطبي المتوفى سنة 555هـ ويعرف بإمام الزجالين وسيأتي ذكره واستخدمت أهل الأمصار في المغرب فنا آخر من الشعر في أعاريض مزدوجة نظموه بلغتهم الحضرية وسموه عروض البلد استنبطه أبو عمير الأندلسي وشاع هذا الفن بفاس فنوعوه أصنافا سموه المزدوج والكاري والملعبة والغزل وغيرها".[15]

مع بدء النهضة وتفكك أوصال الدولة والمجتمع في كل بقاع العالم العربي قبل ذلك ساد جو من الجهل المصاحب لانهيار الحياة السياسية وصيرورة الحكم إلى الأتراك ظهر ذلك جليا في اللغة والتقى هذا الوضع مع الأفكار التحررية التي تأخذ بعين الاعتبار رأي ومشاعر عموم الشعب مع شيوع موجة من الحرية والانعتاق من القيود الاجتماعية والسياسية الفنية، كل هذه العوامل شكلت أرضية احتضنت التعبير العامي الذي شكل استجابة تأخر في التعبيرعنها الشعر الفصيح لالتزامه قيودا تكبحه في وزنه والفاظه وصوره وأخيلته ومضامينه ويسجل في ذلك جرجي زيدان فيقول:" وتكاثر في النهضة الأخيرة بمصر والشام الشعر العامي على الأوزان العامية وبعضها قديم كالزجل والمواليا وغيرها، مما تقدم ذكره في الأجزاء الماضية

وبعضها أحدث من ذلك، فنقتصر هنا على ما حدث منه في سوريا ولا سيما لبنان، فالشعر العامي في سوريا نريد به ما ينظم في لغة العامة بلا ملاحظة الإعراب أو اللغة وأن يؤتى بالألفاظ كما ينطق بها أهل لبنان على الخصوص وفي هذا الشعر بلاغة خاصة وخيال خاص. وللشعر العمومي أوزان بعضها يشبه أوزان الشعر الفصيح وبعضها لا مثيل له في الأوزان المعروفة في هذا الشعر."[16]

إن ما يهمنا من هذا العرض التاريخي للتطورات التي طرأت على الموسيقى الشعرية هو إثبات هذه الازدواجية في التعبير الموسيقي التي يتجاذبها السكون كما جسدته القواعد والثبات كما رسخه الذوق والعادة من جهة والتوق نحو التغيير كما يفرضه البعد عن زمن وضع القاعدة والتطورات التي تلحق النظام الاجتماعي وتطبع الخلاق والتقاليد فتتجلى في شكل تطور حينا وفي شكل تمرد حينا آخر. مما يحيلنا إلى قانون عام يحكم النشاط الإنساني الذي ينطلق من الممارسة فيراكمها ثم يجنح إلى تنظيمها وتبويبها وتقنينها وضبطها ثم لا يفتأ حتى يطفق في تجاوزها وخرقها وإعادة النظر فيها بإضافة تراكمات لممارسة جديدة ستصبح بدورها قاعدة يتعين الالتزام بها ثم تجاوزها وتلك سمة الفكر الإنساني جمع لمواد البناء وتشييد البنيان ثم إعادة النظر فيه بتعديله أو بهدمه وهذا في اللغة ما عبر عنه أكثر من باحث وهو يشير إلى العنصر الديناميكي الكامن في اللغة أي لغة كانت.[17]

تقتضي الإحاطة بموضوع بحثنا النظر إلى العلاقة الداخلية العضوية التي تربط العامية بالفصحى محاولين أن نتلمس مدى قربهما أو بعدهما الواحدة عن الأخرى، وإذا كان أمر المتن اللغوي محسوما على أساس أن الإنسان هو مصدرا لممارسة اللغوية سواء أكانت منطوقة أم مكتوبة ، مقيدة بقوانين تضبطها أو متحررة مستقلة عن تلك الضوابط.

لم تحظ اللهجات بدراسة جادة إلا في القرن التاسع عشر وستتبين أسباب ذلك فيما بعد، ولا نكاد نعثر على إشارة إلى اللهجات إلا من خلال الحديث عن

القراءات عند المهتمين بالدراسات القرآنية، أو حين الحديث عن اللحن عند النحاة وعلماء اللغة.ولعل أبرز مصدر للكتابة القريبة من العامية أو التي تكاد تكون كذلك كتاب ألف ليلة وليلة والأغاني الشعبية" و لم يعن العلماء بدراسة هذه اللـــهجات دراسة جدية إلا منذ القرن التاسع عشر،وقد قسموها إلى خمس مجموعات تشتمل كل مجموعة منها على لهجات متقاربة في أصواتها ومفرداتها وأساليبها وقواعـــدها ومتفقة في المؤثرات التي خضعت لها في تطورها، إحـــداها مجموعـــة اللـــهجات الحجازية والنجدية وتشمل لهجات الحجاز ونجد واليمن، وثانيتها مجموعة اللهجات السورية وتشمل جميع اللهجات العربية المستخدمة في سوريا ولبنـــان وفلـــسطين وشرق الأردن، وثالثتها مجموعة اللهجات العراقية و تشمل جميع اللهجات العربية المستخدمة في بلاد العراق . و رابعتها مجموعة اللهجات المصرية و تشمل جميـــع اللهجات العربية المستخدمة في بلاد مصر و السودان وخامستها مجموعة اللهجات المغربية و تشمل جميع اللهجات العربية المستخدمة في شمال افريقيا.

في سياق حديثه عن هذه اللهجات غلص الدكتور عبد الواحـــد وافي الى مجموعة من الملاحظات منها:

-إن اللهجات العامية ليست كلها ذات أصول عربية .

و منها : -أن مجموعة اللهجات على اختلافها لا يستطيعون التفاهم فيما بينهم.

ومنها : -أن لهجات البدو في كل مجموعة أقرب الى الفصحى من لهجات المدن لاحتكاك سكان المدن بالعناصر الأجنبية أدخل إلى اللهجة الكثير من الغريب عن الأصل العربي كلهجة .

ومنها : - أن أقرب اللهجات الى العربية الفصحى هي مجموعة لهجـــات نجد و الحجاز و أن أبعدها عن العربية هي اللهجات المغربية المستعملة في الجزائـــر والمغرب

بمناسبة حديثه عن اللهجة المغربية يقول الدكتور عبد الواحد وافي « قضية كذالك بضعة أشهر في الجزائر، و ماكنت لأستطيع التفاهم بسهولة الا مع المتعلمين ذوي الثقافة الفرنسية الذي كنت أتفاهم معهم بالفرنسية أو ذوي الثقافة العربية – وقليل ما هم– الذين كنت أتفاهم معهم بالعربية الفصحى . هذا و من أظهر ما يمتاز به كثير من اللهجات المغربية من ناحية القواعد انها تصوغ المضارع الى جميع المتكلمين على غرار مضارع الغائبين و المخاطبين فيقولون نكتبوا بكسر فكسر فسكون كما يقولون على نفس الوزن يكتبوا و تكتبوا وأنها تستبدل النون همزة المضارع للمتكلم المفرد و تصوغه في وزن يختلف عن وزن جميع المتكلمين فيقال نكتب بكسر فسكون بدلا من أكتب . وهاتان ظاهرتان منتشرتان في لهجة أهل الإسكندرية في الوقت الحاضر لتأثرها بلهجات أهل المغرب. »

أن أي باحث جزائري سيجد غرابة في ما ذهب إليه الدكتور عبد الواحد وافي ذالك أننا لا نعلم جهة من جهات الوطن تنطق فعل نكتب كسر فكسر وسكون ، بل الشائع و المعروف البدء بفتح فسكون . إضافة الى هذا فان الزمن يحدده السياق فيفهم الآخر أن حكم ه يتعلق بالماضي أو الحاضر ، على أن مسألة الماضي و الحاضر غير محسومة لتولي اللحظة الدالة على الزمن الماضي و الزمن الحاضر ، اللهم إلا إذا اعتمدنا فكرة الماضي البعيد و الماضي القريب كما هو معروف في اللغة الفرنسية ، أما استبدال همزة المتكلم المضارع بنون فهو في تقديرنا لون من اضغام ضمير المتكلم مع الفعل اقتضاه الميل الى سهولة الاستعمال على أن المعول عليه في التخاطب هو السياق الذي يفسر ما يحدث من تحريف صوتي أو بتر لأجراء اللفظة تسهيلا للنطق و التخاطب كما قلنا .

استكمالا لهذا البحث تجدر الملاحظة أن اللهجة العامية عاشت ظاهرة طبيعية من مظاهر المؤسسة اللغوية و لم يشعر المجتمع أو النخبة المثقفة أو علماء اللغة في أي مرحلة من مراحل التاريخ أن هذه الظاهرة قضية تحرر أو قضية صراع أو أنها

موقف فكري أو عقائدي عالق يستوجب البت فيه و أيجاد حل له ، لأمر قد اعتبر عن وعي أو لا وعي في حدود الأمور الطبيعية ، الى أن دخل على الساحة العربية عنصر جديد وفد مع الاستعمار نعني بذالك الصراع اللغوي بين العربية و اللغة الأجنبية الذي كانت كل مقوماته لغة المستعمر الذي تولي تأطير حياة الناس من الناحية السياسية و الإدارية مما فرض على الناس بذل جهد لفهم المصطلحات الإدارية و القانونية و السياسية التي بها معاشهم و على ضوئها تحدد مصالحهم وقضاء حاجاتهم و يكفي أن يتمعن المرء آلاف الكلمات التي حاول المتكلم أن يضفي عليها وزنا عربيا أو نطقا عربيا عاميا يفيد في التفاهم و الاتصال ولكنه يخرج خروجا تاما عن القواعد و الصيغ المستعملة في الفصحى . و لقد تلبست هذه المعركة بلبوس آخر على يد عدد من المستشرقين و تحولت الى دعوة للعامية وتخاذها لغة بدلا من الفصحى في محاولة لمسخ شخصية الأمة ، ولعل أول عهد لهذه الدعوة كان على يد« الدكتور الألماني الجنس (ولهلم سبيتا) مدير دار الكتب المصرية وقتذاك ، و ذالك في كتابه « قواعد العربية العامية في مصر» الذي وضعه في الألمانية ونشره عام 1880 ، ففي هذا الكتاب الذي يعد أول محاولة جديدة لدراسة لهجة من لهجات العربية ، شبه سبيتا العربية الفصحى باللغة اللاتينية و تنبأ لها بالموت مثلما اتهمها بالصعوبة و الجمود و حملها مسؤولية انتشار الأمية الى و افتقار البلاد ثقافة شعبية وعدم نمو الأدب الحقيقي و تطوره. »[18]

ولقد شارك في الدعوة الى العامة غير ولهلهم سبيتا كثير من رجال الاستعمار ومن العرب أيضا كشميل و سلامة موسي و حسن الشريف ، ومن البديهي القول أن البلاد العربية عرفة ما عرفته الساحة المصرية من ايلاء الأولوية للغة الأجنبية و يجعلها لغة المرافق الحكومية و بالتالي الطريق الوحيد لضمان المناصب الإدارية و غيرها ، كما أن من البديهي ملاحظة الارتباط بين الدعوة الى النهضة و الدعوة الى الاهتمام بالعربية و إنشاء مجمع علمي لها يحفظها من الهجنة و ينظم تعاملاتها مع اللغات الآخري.

في خاتمة حديثنا يجب أن نسجل أن مسألة العامية و الأدب الشعبي هي أمر طبيعي بالنسبة لأي مجتمع ولأي مؤسسة لغوية ، كما أن النتاج الأدبي بهذه اللغة الشعبية حقيقة لا ينكرها أحد علما أن مقياس التطور إليها هو الذي يحدد حجمها و الاتجاه الذي يراد السير فيه بهذه القضية نحو تصور ايجابي أو سلبي لها. و الغالب على الدرس الجامعي الأكاديمي الرصين هو اعتبار ما ينجم عن العامية نتاجا أدبيا شعبيا يحفل بمقومات هذا الشعب أو ذاك و يعكس عاداته و تقاليده. و يتمتع هو الأخر بمقومات الإبداع و بأشكاله المطردة و المشتركة القابلة لأن تستنبط فيها القواعد و بالتالي بإمكانية التنظير لها و دراستها دراسة علمية تكشف عن مقومات أنواعها و أشكال بنائها و التاريخ لنشأتها و تطورها و التمييز بين أغراضها المختلفة. فلقد صاحبت هذه الآداب المجتمعات في أفراحها و أتراحها و أحاسيسها و تناولت موضوعات عامة ذات طابع ديني أو سياسي أو تاريخي. كما جسدت الشؤون التفصيلية المتعلقة بطباع الناس و أخلاقهم و أحلامهم و آمالهم.

من هذا المنطلق يمكننا القول أن الآداب الشعبية قد أطرت الجانب الشعوري و النفسي في حالته الخاصة أو العامة للفرد أو للأمة. كما شكلت جزءا من الحافظة العامة و الذاكرة الجماعية للأمة بشكل ترتبت عنه ثقافة شفهية ساهمت في تحصين شخصية الأمة و حفظها من الضياع.

و لقد عالجت الآداب الشعبية كل هذه المواضيع بالأساليب المتعارف عليها في الأدب الرسمي فقدمتها في أساليب جادة أو هزلية متهكمة في قالب شفاهي أملته طبيعة تلك المواضيع كالمسرحيات و الأغنيات على الخصوص التي تقوم على المخاطبة و على وجود متكلم و متلقي.

مثل هذه النظرة الإيجابية للأدب الذي جاء ثمرة قريحة لغوية عامية هو ما حدا بكثير من الجامعات إلى إدراج الأدب الشعبي ضمن منظومة تكوينها.

الهوامش:

1- عبد المنعم تليمة مقدمة في نظرية الأدب ص 15 دار العودة بيروت 1983
2- المصدر نفسه الصفحة نفسها
3- المصدر نفسه ص 16
4- André Martinet: fonction et dinamique des langues Arnaud Colin Editeur Paris 89 P7
5- المصدر نفسه الصفحة 8
6- المصدر نفسه الصفحة 68
7- محمود تيمور. اتجاهات الأدب العربي في السنين المئة الأخيرة. مكتبة الآداب و مطبعتها بالجماميز. القاهرة. ص 46
8- حسان تمام. اللغة بين المعيارية و الوصفية. مكتبة الأنجلو المصرية. القاهرة.1985. ص ص 184،185
9- المصدر السابق.ص 185.
10- هادي نور. علم اللغة الإجتماعي عند العرب. طبع الجامعة المستنصرية. بغداد.1988. ص 135.
11- ابن رشيق القيرواني، العمدة تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ط5 بيروت دار الجيل للنشر 1981 ج1 ص67
12- يمكن ملاحظة المسلك نفسه في الكثير من مناطق الوطن
عبد الواحد وافي. فقه اللغة دار نهضة مصر للطباعة والنشر ص 124.
13- المرجع نفسه ص 126
14- المرجع السابق ص 127
15 –عبد الواحد وافي مرجع سابق ص 149
16-جرجي زيدان تاريخ آداب اللغة العربية المجلد الثاني مكتبة الحياة بيروت ط2 1978 ص 14
17- المرجع نفسه ص 570.
18- نفوسة زكريا سعيد. عبد الله النديم بين الفصحى و العامية. الدار القومية للطباعة والنشر. سنة 1966. ص ص132-133

تطور الدرس اللغوي
في الأندلس

د. محيي الدين سالم
قسم اللغة العربية وآدابها
جامعة منتوري/قسنطينة

*** سكان الأندلس:**

جمعت الأندلس أجناسا مختلفة انصهرت جميعها تحت حكم الإسلام وأسهمت في بناء حضارة لاتزال معالمها قائمة حتى الآن، وهذه الأجناس هي:

أ – **العرب:** هم الجنود الفاتحون الآتون من المشرق ثم المهاجرون منه بعد الفتح، وهم الفئة الغالبة، منهم من ينتسب إلى العدنانيين ومنهم من ينتسب إلى القحطانيين، وقد كان القحطانيون أكثر عددا [1]. قال المقري في النفح: إن القحطانيين كان فيهم الأزد والأنصار وجذام وتجيب وذو رعين وكلب والحضرميون، أما العدنانيون فكان فيهم كنانة وقيس عيلان وربيعة وتميم [2].

وقد توزع العرب الداخلون إلى الأندلس المهاجرون إليها في جميع البلاد المفتوحة، وسكن معظمهم المدن، أما الأقلية منهم ففضلت الإقامة في الريف [3].

ب – **البربر:** هم سكان المغرب العربي قبل الفتح الإسلامي. وقد أنعم الله عليهم بالإسلام، إذ فتح العرب المسلمون بلادهم قبل فتح الأندلس فامتزجوا بهم، وكان لهم الفضل الأكبر في فتح الأندلس بعد ذلك. وقد استأثر جماعة منهم بالأقاليم الجنوبية من الأندلس على عهد ملوك الطوائف [4].

جـ – **الأسبان:** هم السكان الأصليون للأندلس، وقد كانوا تحت حكم القوط عند الفتح الإسلامي، وهم مسيحيون كاثوليك، وقد انحصر مقامهم بعد الفتح، في القسم الشمالي من الأندلس، أما من بقي منهم بالمناطق الداخلية المفتوحة فهم إما "مسالمة" أو معاهدون، أما المسالمة فهم الأسبان الذين دخلوا الإسلام وأما المعاهدون فهم أهل الذمة الباقون على مسيحيتهم المؤتمنون على دينهم وأرزاقهم.

د – **المولدون:** هم أبناء المسلمين من المسالمة في الغالب، ويرى الأستاذ أحمد أمين أنهم نتاج تزاوج العرب بالبربر أو العرب بالإسبانيات والصقالبة [5]. وهم الجيل

الذي شكل المجتمع الأندلسي بعد زمن من الفتح إذ غلبوا على بقية الأجناس الأخرى.

هـ - الصقالبة: أطلق هذا اللفظ على أسرى الحرب التي كانت تدور رحاها في أروبا إبان العصور الوسطى، وكانوا يُحملون إلى الأندلس ويُباعون للمسلمين هناك، ثم توسع معنى لفظة "الصقالبة" فشمل أيضا أسرى المسلمين على حدود الأندلس إبان العهد الثاني من الخلافة، فأصبح بذلك لفظ الصقلبي يعني "الرقيق الذين من أصل أجنبي سواء في ذلك من كانوا من بلاد أوربا أو من أسبانيا ذاتها" [6] وقد فكت رقاب كثير منهم، وسكن معظمهم قرطبة، وولوا مناصب هامة، ومال جلهم إلى الشعوبية والطعن في العرب [7].

و - اليهود: ضمت الأندلس الإسلامية ضمن من ضمت من الأجناس اليهود. وقد كانوا موجودين هناك قبل الفتح، وكانوا مضطهدين أيام الحكم القوطي لها[8]، ولذلك فإنهم قد رحبوا بالفاتحين المسلمين، وولاهم خلفاء المسلمين وأمراؤها وظائف مرموقة، وبلغ بعضهم درجة الوزارة. وقد أقام معظمهم في غرناطة وأليسانة وكان منهم الفلاسفة والعلماء، وكانوا واسطة في انتقال علوم العرب إلى أوربا وترجموا الكتب العربية إلى العبرية ومنها إلى اللاتينية [9].

*** لغات الأندلس:**

هذه هي الأجناس التي حوتها الأندلس. ولاشك أن مجتمعا قد ضم هذه الشرائح المختلفة

لابد أن تكون مظاهر الحياة فيه قد تنوعت، ولنا أن نتساءل عن حال لغات تلك الأقوام ومزاحمتها للعربية التي لاشك أثرت فيها وتأثرت بها خاصة في العهود الأولى بعد الفتح، وهي التي ضمت حكم الأمويين للأندلس.

قبل فتح المسلمين للأندلس كان هناك لغتان: لغة الحكام القوط، وهي اللغة الجرمانية، ولغة السكان الأصليين وهي لغة رومانسية أولاتينية عامية [10] وقد

عرفت هذه اللغة الأخيرة لما أنتقل المسلمون إلى الأندلس بـــ"العجمية" وهي تجمع بين لغة القوط في ألفاظها ولهجات أخرى لاتينية عامية.

وقد كانت العبرية دارجة بين اليهود هناك في طقوسهم الدينية و لم تتعد ذلك الإطار حتى دخول العرب إلى الأندلس فكان ذلك عاملا مهما على إحيائها بعد أن ضيق القوط الخناق عليها، وقد أصبح اليهود يترجمون علوم العرب إليها – كما سلف الذكر – بحكم أن اليهود أقرب إلى معرفة لسان العرب، ثم يتم ترجمة تلك العلوم من العبرية إلى اللغات الأروبية لأن اليهود أدخل في الأمم الأروبية وعقيدتهم أقرب إلى عقائدهم.

وبدخول العرب والبربر الفاتحين زاد تعقد اللسان الأندلسي بزيادة لغاته وتشعبها، فكان للعربي لغته وللبربري لغته وللأسباني واليهودي لغتهما، ولكن اللغة العربية حظيت بمنزلة عليا بحكم أنها لغة الغلبة والدين الجديد، ومن ثم أثرت في لغات الأقوام الأخرى أكثر مما تأثرت بها. وقد كان لزاما على المسلمين الجدد أن يتعلموها قبل أن يتطلعوا إلى معرفة تعاليم الإسلام. وهذا لايعني أبدا أن العربية قد أثرت في غيرها إلى درجة ذوبانها أو انقراضها، فالبربرية مثلا قد استمرت دارجة إلى جانب العربية، وكان البرابرة يتخاطبون فيما بينهم بها، أما العرب فكانوا يخاطبونهم بالعربية لقدم عهدهم بها نسبيا، ولا يزال البربر في بلدان المغرب العربي على صورهم تلك.

وقد انصهرت تلك الألسنة جميعها في لغة واحدة عرفت بـــ"لغة المولدين" غير أن ألفاظ العجمية الأسبانية وألفاظ اللغة العربية كانت هي الغالبة عليها.

وفي الأندلس التقت اللهجات العربية وتلاحمت بعد أن استحال ذلك في المشرق موطنها الأصلي، فكنت ترى اليمني والنجدي والعراقي والشامي والمصري

يجمعهم بيت واحد وهدف مشترك، ومع تقدم الزمن ونشوء جيل جديد اختفت الفروق التي كانت تميز كل لهجة عن الأخرى.

وقد كان طبيعيا أن لاتجري العربية الفصحى على لسان الأندلسي المولد بسهولة وأن تتعرض لتحريف في ألفاظها وتراكيبها، واستمر ذلك إلى عهد متأخر من حكم المسلمين فهذا أبو علي الشلوبيني (ت645) "كان نحويا كبيرا، طبقت شهرته الآفاق في النحو، ومع ذلك كان لحانا، وكان لايكاد يبين" [11] ولا يعني هذا أن الجيل المولد لم يستطع التفقه في معاني العربية، ولكن الأمر الذي استعصى عندهم هو نطق بعض أصواتها.

* نشأة الدرس اللغوي والنحوي في الأندلس:

انشغل الفاتحون العرب في أول أمرهم بنشر الإسلام وغرس مبادئه في نفوس الناس ولذا فإن اهتمامهم بالعلوم والفنون قد تأخر نسبيا، أضف إلى ذلك أن الداخلين إلى الأندلس منهم في بداية الفتح لم يكونوا من ذوي الثقافات العليا، فقد كان معظمهم من الجند والبربر. ولم يبدأ اهتمامهم بالعلوم إلا بعد أن هدأت الأوضاع وقدم من المشرق مهاجرون جدد كان فيهم العلماء والفنانون.

وقد كان الفاتحون الأوائل ومن قاموا بأمر دولتهم متعصبين لدينهم، خائفين عليه في بيئته الجديدة، وكانوا يرون ألا علم إلا ماجاء في القرآن الكريم والسنة النبوية الشريفة ولذلك فقد حالوا دون انتشار العلوم العقلية وعلى رأسها العلوم الفلسفية أسوة بما هو جار في المشرق من محاربة لتلك العلوم؛ يقول ابن خلدون إنه لما فتحت أرض فارس - وكان أهلها يشتغلون بالفلسفة - "وجدوا فيها كتبا كثيرة، كتب سعد بن أبي وقاص إلى عمر بن الخطاب ليستأذنه في شأنها وتلقينها للمسلمين، فكتب إليه عمر أن اطرحوها في الماء، فإن يكن ما فيها هدى فقد هدانا الله بأهدى منه.." [12] وهكذا طرح

الأندلسيون علوم الفلسفة وغيرها من العلوم العقلية الأخرى في بداية عهدهم أيضا وركزوا على تعليم الناس العلوم الدينية من قرآن وحديث وسير وفقه، وقد كانت المساجد تكاد تكون المركز الوحيد الذي يتم فيه تلقين تلك العلوم.

وكما تأخر اهتمام الأندلسيين بالعلوم العقلية تأخر أيضا اهتمامهم بالعلوم اللغوية، إلا أن بداية اهتمامهم بهذه الأخيرة كان سابقا على الأولى نظرا لحاجة العلوم الدينية إليها. وأول صورة ظهر بها الدرس اللغوي والنحوي في الأندلس تتمثل في نشوء طبقة من المؤدبين حملت على عاتقها تعليم الناشئة علوم العربية في المساجد إلى جانب العلوم الدينية. ذكر الزبيدي أن أولئك "المؤدبين" كانوا "يعانون إقامة الصناعة (النحو) في تلقين تلاميذهم العوامل وما شاكلها، وتقريب المعاني لهم في ذلك، ولم يأخذوا أنفسهم بعلم دقائق العربية وغوامضها والاعتلال لمسائلها ثم كانوا لا ينظرون في إمالة ولا إدغام ولا تصريف ولا أبنية" [13]. وازداد اهتمام الأندلسيين بعلوم العربية شيئا فشيئا فاستقدموا من المشرق العلماء والكتب، وسعى بعضهم للسفر طلبا للاستزادة من علم المشارقة.

إن الدراسات اللغوية والنحوية في الأندلس لم تكد تنفصل عن الدراسات الدينية والأدبية وغيرها، وذلك على مر العصور، وخاصة في عهودها الأولى، ولنا في يحيى بن مجاهد الفزاري [14] خير مثال على النحوي الأندلسي في العصر الأول، فقد قال: "كنت آخذ من كل علم طرفا فإن سماع الإنسان قوما يتكلمون في علم وهو لا يدري ما يقولون غمة عظيمة" [15]. وكذلك كان أيوب المعافري الجياني [16] فقد وصفه أحد علماء بغداد بقوله: "الناس عندنا كل ذي فن منفرد بفنه، وهذا رجل يتكلم مع أهل الفنون كلهم في فنونهم" [17].

ولعل مزج النحو واللغة بموضوعات أخرى عند الأندلسيين – منذ الفتح حتى منتصف القرن الرابع – هو السبب الذي جعل الزبيدي يجمع في طبقاته بين اللغويين والنحويين الأندلسيين في حين قسم علماء البصرة والكوفة إلى قسمين نحويين ولغويين.

لقد كان أبو علي القالي مثال النحوي واللغوي الأعلى بجمعه بين أصناف العلوم المختلفة، وهو ما لاحظه بعض الدارسين من "أن أبا علي القالي النحوي والأديب كان الصورة المثلى لمن جاء بعده من النحاة" [18].

وعلى كل حال يمكن القول – على الرغم مما ذكرناه – أن الدرس اللغوي والنحوي في الأندلس قد تطور تطورا تدريجيا عرض له بعض الدارسين وقسمه بعضهم إلى ثلاث مراحل تاريخية هي:

أ – مرحلة التكوّن والبناء: تمتد من فتح الأندلس سنة 92هـ إلى نهاية القرن الثالث الهجري، تميز النشاط اللغوي خلالها بالتدريس، ومناقشة بعض القضايا الجزئية مناقشة شفوية، وقلت المؤلفات اللغوية والنحوية، وأكثر ما ظهر منها كان يتعلق "باللغة من حيث صلتها بغريب الحديث" [19] مثل كتاب "الغريب المصنف" لأبي عبيد القاسم بن سلام، ثم إنها كانت تحتوي على قضايا وأفكار سبق أن أسهب المشارقة في الحديث عنها و لم يأت فيها الأندلسيون بجديد يستحق الذكر مما جعل الزبيدي يضيق بكثرة تكرارها، قال في ذلك: "فإني رأيت علماء النحو في زماننا هذا وما قاربه قد أكثروا التأليف فيه وأطالوا القول على معانيه فأملوا الناظرين وأتعبوا الطالبين بتكرار معان قد بينت وركوب أساليب قد نهجت فلم يخل أكثرهم بغير إعادة ما تقدم إليه والتكثير فيما سبق إلى القول عليه.." [20] فهذه إشارة واضحة من الزبيدي تدل على أن نحاة الأندلس حتى عصره كانوا يدورون في فلك نحاة المشرق و لم يتمكنوا من إضافة جديد إلى الدرس النحوي.

وأهم نحاة هذه المرحلة هم:

1 – جودي بن عثمان [21] **(ت198هـ)**: وصفه الدكتور شوقي ضيف بأنه "أول نحاة الأنـدلس بالمعنى الدقيق لكلمة نحوي" [22] وقـيل إن لـه مؤلـفا فـي النحـو.

رحل جودي إلى المشرق وأخذ عن الكسائي والفراء من الكوفيين، وهو أول من أدخل كتاب الكسائي إلى الأندلس [23].

2 – عبد الملك بن حبيب السلمي [24] **(ت238)**: عالم الأندلس الذي جمع بين علم الفقه والحديث وعلم اللغة والنحو والأدب، وكان من القراء المؤدبين وقيل إن له مؤلفا في إعراب القرآن [25].

3 – مفرج بن مالك المعروف بـ"البغل": من نحاة المائة الثالثة. كان مؤدبا ، تخرج على يديه كثير من المتعلمين، وهو آخر من ذكره الزبيدي من الطبقة الرابعة من نحاة الأندلس ولغويّيها ، وقال إن له شرحا على كتاب الكسائي [26].

4 – محمد بن موسى بن هاشم المعروف بـ"الأُفُشنيق" [27] **(ت307)**: هاجر إلى المشرق ولقي أبا جعفر الدينوري بمصر فأخذ عليه كتاب سيبويه رواية وانتسخه منه ولما عاد إلى الأندلس أقرأه لطلابه بقرطبة. وقيل إن له مؤلفات في الأدب منها: "شواهد الحكم" و"طبقات الكتاب" [28].

ويوجد نحاة آخرون ينتمون إلى هذه المرحلة إلا أن معظمهم لم تذكر لهم مؤلفات ولا كان لهم نشاط كبير، ويعد هؤلاء هؤلاء الأربعة أبرزهم على الإطلاق.

ب – مرحلة الشباب والنضج: تشمل هذه المرحلة القرن الرابع الهجري. وتتميز بازدياد الاهتمام بالدرس اللغوي والنحوي بشكل كبير، وذلك بقدوم أبي علي القالي إلى الأندلس سنة 330هـ في زمن عبد الرحمن الناصر (300-350هـ) [29]. وقد استقر أبو علي في قرطبة يدرس ويؤلف وهو ينال التشجيع

والإكرام [30] وقد تخرج على يديه خلق كثير. وقد ألف في الأندلس مؤلفات لغوية نحوية كثيرة أخذها الناس عنه، وأهمها: المقصور والممدود وفعلت وأفعلت، وكتابه في القصائد والمعلقات وتفسير إعراها ومعانيها ، وكتاب البارع في اللغة [31]، وهي في معظمها كتب تعالج أجزاء فقط سواء في اللغة أو في النحو، مع ملاحظة أنها تنحو بالدرس اللغوي النحوي نحو التخصص والتخلص من خلط العلوم به. وفي هذه الفترة أيضا بدأ الانفصال بين الأبحاث اللغوية من جهة والأبحاث النحوية من جهة ثانية [32]. وبدأت بذلك شخصية الباحث الأندلسي اللغوي والنحوي في الظهور بعد أن هضم مؤلفات المشارقة مدارسة وتدريسا. ولعلنا لا نجانب الحقيقة إذا قلنا أن جل اهتمام الأندلسيين في هذه المرحلة قد انصب حول الأبحاث اللغوية، و لم تحظ الأبحاث النحوية باهتمام كبير منهم، ولا شك أن ذلك يرجع إلى أسباب أهمها اثنان هما: أثر أبي علي القالي فيهم حيث أهتم باللغة أكثر من اهتمامه بالنحو، وقد سار تلامذته ومن عاصره على هديه، أما السبب الثاني فيتمثل - فيما يبدو - في صعوبة موضوعات النحو وتشعبها وقلة جدواها، هلى عكس الموضوعات اللغوية، ولعل الأندلسيين لم يجدوا حتى هذه الفترة من يمهد لهم السبيل ويأخذ بأيديهم في مسائل النحو، ذلك ما نستنتجه من إشارة الزبيدي أن محمد بن يحي الرباحي (ت358) هو أول من عُني بالنحو كبير علم [33].

ولقد كان الأندلسيون في المرحلة الأولى يعتمدون اعتمادا كبيرا على الهجرة إلى المشرق والأخذ عن علمائه، أما في هذه المرحلة فإن رحلاتهم قد قلت إذ امتلأت مكتبات قرطبة وغيرها من المدن بكتب المشارقة في شتى العلوم والفنون فأغناهم ذلك عن السفر.

وقد كان طبيعيا بعد هذا الاهتمام المتزايد بأمر اللغة العربية أن ينجب القرن الرابع عددا كبيرا من المهتمين بالبحث في مسائلها إلا أن معظمهم كانوا من ذوي الاتـــــجاه

اللغوي لا النحوي كما ذكرنا، وأبرز هؤلاء على الإطلاق عالمان هما:

1 – أبو بكر بن القوطية القرطبي (ت367): في بغية الوعاة أن "القوطية نسبة إلى القوط، وهم ينسبون إلى قوط بن حام بن نوح – عليه السلام – كانوا بالأندلس قبل الإسلام [34]. وفي موضع آخر أن جده قد تزوج من أميرة أسبانية رحلت إلى الشام في عهد هشام بن عبد الملك [35]، ومن ثم نسبت العائلة إليها. وقد تلمذ ابن القوطية لأبي علي القالي وصحبه زمنا طويلا، وكان أبو علي يثني عليه في المجالس ويقول إنه "أعلم أهل بلاده" وكانت كتب العربية في زمانه أكثر ما تقرأ عليه وتؤخذ عنه، روى عنه الشيوخ والكهول [36].

ألف ابن القوطية كتبا لغوية متخصصة نهج فيها نهج القالي وغيره من المشارقة وأبدع فيها شيئا كثيرا، وكان أكثرها أهمية كتاب "الأفعال" ثم "المقصور والممدود" و"شرح صدر أدب الكاتب" لابن قتيبة. وقد لقي كتاب "الأفعال" قبولا كبيرا من الدارسين، وقال فيه المستشرق "جودي" إنه أقدم المعاجم العربية في هذا الباب [37]. ووصفه الضبّي في بغية الملتمس بأنه "كتاب في الأفعال لم يؤلف مثله" [38]. وقد عرّف فيه ابن القوطية بالأفعال الثلاثية ومصادرها والرباعية ومصادرها. وهو مرتب بحسب مخارج الحروف من أقصى الحلق إلى الشفتين.

2 – أبو بكر محمد بن الحسن الزبيـــدي الإشـــبيلي (ت379) [39]: سمـــي بـــ"الزبيدي" نسبة إلى زُبيد بن صعب بن سعد العشيرة، وهـــو أبـــو قبيلـــة باليمن [40]. تلمذ الزبيدي لأبي علي القالي، وأبي عبد الله محمد بن يحيى الرباحي الجياني، قال عنه ابن الفرضي: "كان واحد عصره في علـــم النحـــو وحفـــظ اللغة" [41]. وقـــــــد غلـــــبت عليـــــه الرواية،

إذ كان كما قيل "أخبر أهل زمانه وأوحد عصره" [42]. وقد طارق مؤلفاته في الآفاق، فأقبل عليها الناس واستحسنوها، ومنها "طبقات النحويين واللغويين" وقد كان مصدرنا الأول في هذا المدخل، ومنها أيضا "أبنية الأسماء" و"مختصر العين" للخليل بن أحمد، و"لحن العامة" وكتاب "الواضح في النحو" وهذه الكتب لا تخلو من تقليد كتب المشارقة. ويبدو أن كتاب "الواضح" قد نهج فيه الزبيدي نهج أبي علي الفارسي في "الإيضاح" حتى أن بعض الدارسين يخلط بين الكتأبين فيذكر كتاب الزبيدي باسم "الإيضاح" [43]، كذلك كتاب "لحن العامة" إنما سماه كذلك متأثرا بأبي حاتم السجستاني في كتابه "لحن العامة" [44] وهذا دليل على أن علماء اللغة الأندلسيين – خلال القرن الرابع – لم يستطيعوا أن يتخلوا عن تقليد علماء المشرق حتى في الأشياء الظاهرة.

والحقيقة التي لا يجب أن ننكرها أن هذه المرحلة قد حظيت بمؤلفات كثيرة في اللغة ومؤلفين كثيرين منهم: أبو القاسم الحسين المعروف بابن العريف (ت390)، وسعيد ابن القزاز، ذُكر للأول كتاب يشتمل على مسائل في النحو اعترض فيها على أبي جعفر ابن النحاس النحوي المصري، وذُكر للثاني كتاب في الرد على صاعد البغدادي في كتابه "الفصوص" الذي اشتمل على النوادر والغريب في اللغة [45]. ولا شك أن هذه الردود والاعتراضات تدل على أن عصر التقليد والتلمذة قد انتهى وأن عصر الاستقلال والإبداع قد بدأ وهو الفترة التي تلت القرن الرابع الهجري.

جـ – مرحلة الكهولة والإستقلال: تبدأ هذه المرحلة بانتهاء القرن الرابع الهجري وبداية القرن الخامس الهجري تقريبا، وتنتهي بنهاية الحكم الإسلامي في الأندلس وسقوط غرناطة في أيدي الإفرنج سنة 898هـ/1492م.

نضج خلال هذه الفترة الدرس النحوي واللغوي واكتمل، وبرزت شخصية الباحث الأندلسي فيه أكثر. وإذا كانت المرحلة الأولى قد وجهت فيها

العناية إلى جلب المؤلفات والأساتذة من المشرق، وتميز الدرس فيها بأن كان درسا شفويا إلا في النادر القليل، وامتازت المرحلة الثانية بظهور مؤلفات كثيرة معظمها تدور حول ألفاظ اللغة وصيغها، نحا فيها أصحابها نحو المشارقة، فإن المرحلة الثالثة هذه قد خرج فيها كثير من الأندلسيين عن نهج أسلافهم فتخلوا عن التلمذة للمشارقة وتقليدهم في مؤلفاتهم ونهجوا لأنفسهم منهجا متميزا. وقد كان لمحمد بن يحي الرباحي السالف الذكر فضل السبق في الخروج على تلك التقاليد التي ألزم الأندلسيون أنفسهم بها فترة طويلة. ولئن كانت المرحلة الأولى والثانية قد قلت فيها المؤلفات النحوية فإنها خلال هذه المرحلة قد حظيت بحصة الأسد.

إن استقلال نحاة الأندلس ولغوييها - بعد القرن الرابع - لا يعني أبدا طرحهم لآراء المشارقة في النحو خاصة، ولكنه استقلال في المنهج الذي "بدت مظاهره في الترجيح بين البصرة والكوفة، واختيار أقوى الرأيين وأصح النظريتين، كما بدت في العدول إلى رأي يخالف رأي المدرستين،وفي الاستدراك على المتقدمين من النحاة" (46). مضافا إلى ذلك اعتمادهم الحديث النبوي الشريف وكذلك أشعار المولدين - عند بعضهم - مصدريْن من مصادر الاستشهاد في اللغة والنحو، وكان نحاة المشرق القدامى قد حددوا مصادر الاستشهاد وعصر الاحتجاج، فاعتمدوا في تقعيد العربية كلام العرب منظومه ومنثوره مصدرا أول، والقرآن الكريم مصدرا ثانيا، واختلفوا في الاستشهاد بالحديث، فلما تقدم الدرس النحوي في الأندلس قام علماؤه بإعادة جدولة تلك المصادر كالأتي:

القرآن الكريم ثم الحديث الشريف ثم كلام العرب. وذلك يدل على أن الدرس النحوي بالأندلس قد ظل يخدم الدرس الديني على مر القرون.

إن الدرس النحوي في الأندلس قد امتاز كذلك خلال هذه المرحلة بكثرة الردود والجدل، سواء أكان ذلك بين نحاة الأندلس أنفسهم أو بينهم وبين نحاة

المشرق. وقد أصبح نحاة المشرق ينظرون بإعجاب – خلال هذه المرحلة – إلى نحاة الأندلس، وأصبحوا يأخذون عنهم. ويعتبر القرن السادس خير الحقب من حيث كثرة علماء النحو وكثرة التأليف فيه، وهو الفترة التي كثر فيها أيضا أخذ المشارقة على الأندلسيين (47). وكذلك كان القرن السابع، إذ حظي بعدد من النحاة الأعلام ألفوا في النحو مؤلفات كثيرة لا تزال مرجعا مهما حتى اليوم. أما القرن الثامن فكان فيه بقية من العصر السابق ولكنه كان شحيحا بالأئمة عقيما بالأفراد (48). ولم يشتهر من نحاة القرن التاسع أحد نظرا لعدم استقرار الحياة العامة ومطاردة الإفرنج للمسلمين الذين تواصلت هجراتهم إلى بلدان المغرب العربي ومنها إلى المشرق.

إن ما نستنتجه مما تقدم أن الدرس النحوي العربي في الأندلس لم ينضج نضوجا تاما إلا ابتداء من بداية القرن الخامس الهجري وماتلاه من عصور. أما الفترة السابقة على ذلك فلا مجال للحديث عن الدرس النحوي فيها إلا بعض الإرهاصات والمحاولات الأولية التي اعتمد فيها أصحابها على النقل عن المشارقة واقتفاء أثرهم.

إن أبرز من مثل مرحلة الكهولة والاستقلال في النحو بالأندلس هم: ابن الإفليلي القرطبي (ت441)، وأبو الحسن بن سيده المرسي (ت358) صاحب كتابيْ "المخصص" و"المحكم"، والأعلم الشنتمري (ت476)، وابن السيد البطليوسي (ت521)، وابن الباذش الغرناطي (ت528) وأبو الحسين بن الطراوة المالقي (ت528)، وابن الرماك (ت541)، وأبو جعفر بن طلحة الإشبيلي (ت618)، وأبو القاسم السهيلي المالقي (ت581)، وابن مضاء القرطبي (ت592)، وأبو موسى الجزولي (ت607)، وأبو الحسن بن خروف الإشبيلي (ت609)، وأبو الحسن علي بن الضائع الإشبيلي (ت614)، وأبو علي الشلوبيني (ت645)، وأبو الحسن بن عصفور الإشبيلي (ت663)، وابن

مالك الجياني (ت672)، وأثير الدين أبو حيان الغرناطي (ت745)، وغير هؤلاء كثير ممن مثل المذهب الأندلسي النحوي، إذا جاز أن نسميه مذهبا، ومعظمهم قد ألف في النحو أكثر من مؤلف واحد.

ونشير أخيرا إلى أن هذه المراحل التي حددناها في تطور الدرس النحوي اللغوي بالأندلس قد أخذ بها دارسون كثيرون [49] إلا أن بعضهم اكتفى بتقسيم هذا التطور إلى مرحلتين، امتدت المرحلة الأولى من الفتح الإسلامي للأندلس حتى نهاية القرن الثالث وشملت المرحلة الثانية الفترة الطويلة التي بدأت بانتهاء القرن الثالث وانتهت بسقوط غرناطة سنة 898هـ/1492م [50].

وقسمها آخرون إلى مرحلتين: مرحلة التلمذة والتقليد، وقد امتدت حتى نهاية القرن الرابع وجزءا من القرن الخامس وامتدت المرحلة الثانية، وهي مرحلة النضج والاستقلال حتى نهاية الحكم الإسلامي بالأندلس [51]. وهناك من قسمها غير هذه التقسيمات، فاعتبر أن الدرس النحوي قد استمر كوفيا حتى نهاية القرن الثالث، ثم بصريا كوفيا حتى أوائل القرن الخامس، ثم بغداديا خلال القرن الخامس، ثم استقل بعد ذلك [52].

ومهما يكن من اختلاف الآراء، فإنه يمكن أن نلاحظ في تطور الدرس النحوي بالأندلس خلال مراحله كلها، وهي أنه قد التزم بخدمة الدرس الديني واستأنس أعلامه بآراء نحاة الشرق ومذاهبهم، ولكنه لم ينضج إلا مع نهاية القرن الرابع وبداية القرن الخامس.

الهوامش:

(1) انظر : المقري: نفح الطيب، تحقيق: د. إحسان عباس، دار صادر بيروت 1968، 271/1.

(2) انظر: المرجع نفسه 271/1-279.

(3) انظر: د. حسين مؤنس: فجر الإسلام، ط1 القاهرة 1959، دراسة قيمة حول استيطان العرب في الأندلس.

(4) انظر: د. لطفي عبد البديع: الإسلام في أسبانيا، مكتبة النهضة المصرية 1969. ص32.

(5) انظر: أحمد أمين: ظهر الإسلام، مكتبة النهضة المصرية 1982، 2/3.

(6) الإسلام في أسبانيا. ص36.

(7) انظر: نفسه. 36-37.

(8) انظر: فجر الأندلس. ص387-389.

(9) انظر: الإسلام في أسبانيا. 33-34.

(10) انظر: ألبير مطلق: الحركة اللغوية في الأندلس، المكتبة المصرية صيدا - بيروت 1967. ص17.

(11) ظهر الإسلام. 16/3.

(12) مقدمة ابن خلدون، تحقيق :علي عبد الواحد وافي، 1121/3.

(13) أبو بكر الزبيدي: طبقات النحويين واللغويين، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم ط2، دار المعارف، مصر 1984، ص311.

(14) ذكره الحميدي في الجذوة (ص379) و لم يذكر تاريخ وفاته.

(15) الحميدي: جذوة المقتبس، الدار المصرية للتأليف والترجمة 1966. ص379.

(16) ذكره الزبيدي في الطبقات (ص272) وقال: توفي سنة 302هـ.

(17) طبقات الزبيدي. ص273.

(18) د. محمد إبراهيم البنا: أبو الحسين بن الطراوة، ط1، دار الاعتصام القاهرة 1980، ص39.

(19) الحركة اللغوية في الأندلس. ص69.

(20) الحركة اللغوية في الأندلس، ص135-136، عن الاستدراك على سيبويه للزبيدي.

(21) ترجمته في طبقات الزبيدي. ص256.

(22) د. شوقي ضيف: المدارس النحوية، ط4 دار المعارف 1979، ص288-289.

(23) انظر: طبقات الزبيدي. ص256.

(24) ترجمته في طبقات الزبيدي. ص260.

(25) انظر: طبقات الزبيدي. ص260، والمدارس النحوية. 260.

(26) انظر: طبقات الزبيدي. ص273.

(27) في طبقات الزبيدي (ص281): "الأقشتيق" أي: بالقاف بدل الفاء، والتاء بدل النون، ولعله خطأ من المحقق. والذي أثبتناه هو ما ذكره الدارسون المحدثون، انظر مثلا: المدارس النحوية، ص289، وكذلك: النحو في الأندلس (رسالة مقدمة للحصول على درجة العالمية) تقديم: أحمد حسن كحيل جامعة الأزهر 1944. ص18.

(28) انظر: طبقات الزبيدي، ص281-282، والمدارس النحوية. ص289.

(29) انظر: المقري: نفح الطيب، تحقيق إحسان عباس، 71/4.

(30) انظر: الحركة اللغوية في الأندلس. ص202

(31) انظر: الحركة اللغوية في الأندلس. ص209.

(32) انظر: ابن السيد البطليوسي وجهوده في اللغة (رسالة ماجستير) تقديم: يوسف يعقوب الفلاحي. جامعة عين شمس 1975. ص55.

(33) انظر: طبقات الزبيدي. ص311.

(34) السيوطي: بغية الوعاة، تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم، ط1 دار إحياء الكتب المصرية 198/1.

(35) انظر: ظهر الإسلام، 88/3-89.

(36) انظر: مقدمة كتاب "الأفعال" لابن القوطية، تحقيق على فوده، مصر 1952.

(37) انظر: مقدمة "الأفعال".

(38) الضبي: بغية الملتمس، دار الكاتب العربي، القاهرة 1967. ص112.

(39) في "بغية الملتمس" توفى الزبيدي قريبا من سنة 330هـ وهو خطأ، انظر ص67.

(40) انظر: بغية الوعاة 85/1، ومقدمة "طبقات النحويين واللغويين".

(41) تاريخ علماء الأندلس، لابن الفرضى، الدار المصرية للتأليف والترجمة 1966، وقد نقل ذلك السيوطي عنه في بغية الوعاة 85/1.

(42) مقدمة طبقات الزبيدي (ص2).

(43) انظر: "المغرب في حلى المغرب" لابن سعيد المراكشي، تحقيق: د. شوقي ضيف، طبعة دار المعارف، مصر 1980، 256/1.

(44) انظر: الحركة اللغوية في الأندلس. ص118.

(45) انظر: الحركة اللغوية في الأندلس. ص115.

(46) النحو في الأندلس. ص28.

(47) انظر: النحو في الأندلس. ص36-37.

(48) انظر: المرجع نفسه. ص44.

(49) انظر: الحركة اللغوية في الأندلس. ص9.

(50) انظر: النحو في الأندلس، ص14 وما بعدها.

(51) انظر: أبو الحسين بن الطراوة. 10.

(52) انظر: المدارس النحوية، ص288 وما بعدها، وخصائص مذهب الأندلس النحوي. ص39-40.

الفهرس

جامعة منتوري قسنطينة
كلية الآداب و اللغـــات
قسم اللغة العربية وآدابها

الآداب

مجلة علمية متخصصة ومحكمة تصدر عن قسم اللغة العربية و آدابها
العدد 10 السنة 1430 هـ 2009 م

المدير الشرفي: أ. د. عبد الحميد جكون رئيس الجامعة.

مدير التحرير: أ. د. الربعي بن سلامة عميد كلية الآداب واللغات.

رئيس التحرير: أ. د. حسن كاتب.

أمين التحرير: د. محمد بن زاوي.

الهيأة الاستشارية

أ. د أبو القاسم سعد الله........... أ. د عبد القادر هني.

أ. د عبد الله ركيبي.................. أ. د. عبد المالك مرتاض.

الآداب

مجلة علمية متخصصة و محكمة
تصدر عن قسم اللغة العربية و آدابها
العدد 10 السنة 1430 هـ 2009م

المدير الشرفي: أ.د. عبد الحميد جكون
رئيس الجامعة
مدير التحرير: أ.د. الربعي بن سلامة
عميد كلية الآداب و اللغات
رئيس التحرير: أ.د. حسن كاتب
أمين التحرير: د. محمد بن زاوي

الهيئة الاستشارية

أ.د أبو القاسم سعد الله
أ.د عبد القادر هني
أ.د عبد الله ركيبي
أ.د عبد المالك مرتاض